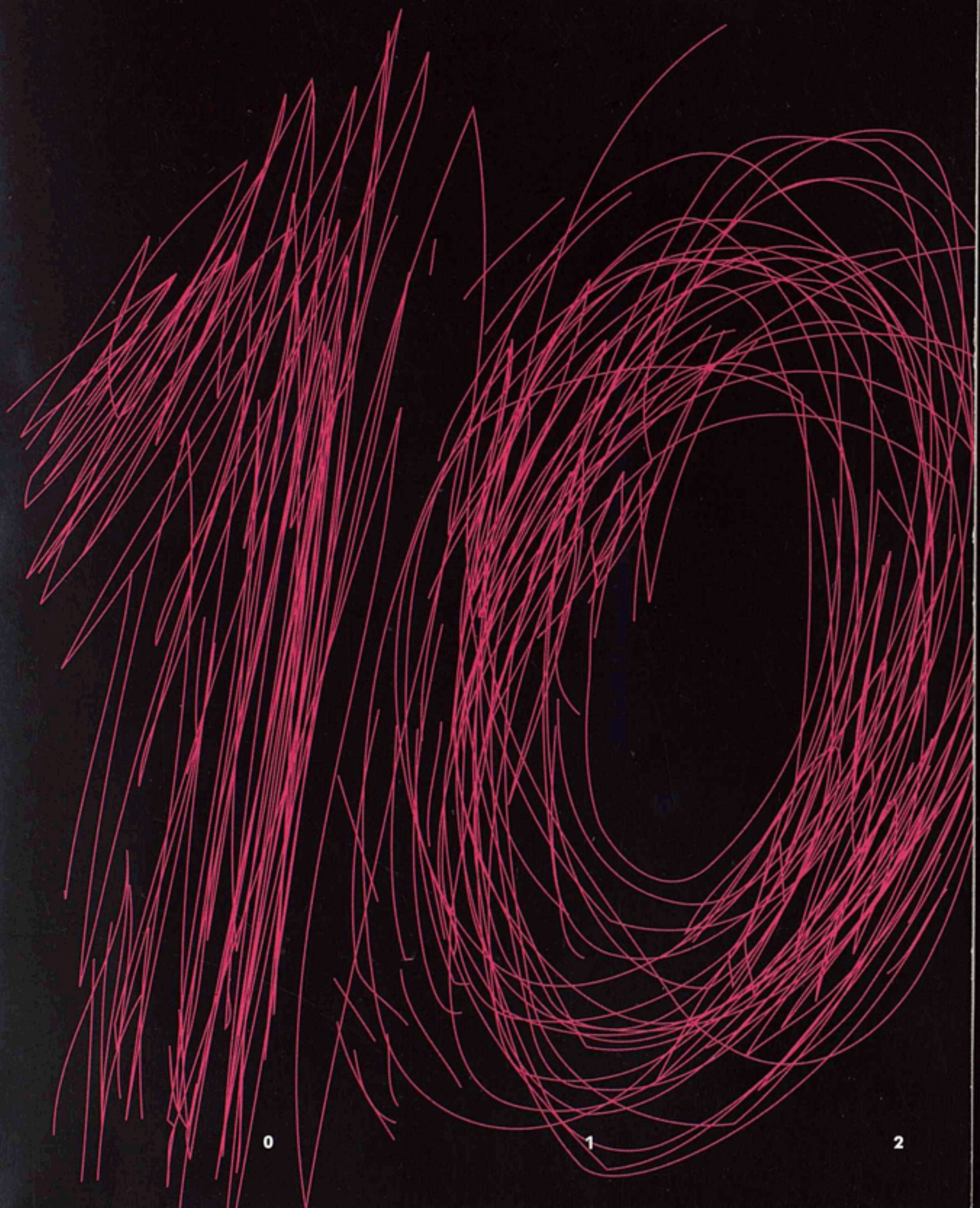
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Рклама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Этот номер почти целиком отдан Венецианскому кинофестивалю. Особая эстетическая значимость, актуальный смысловой контент и разнообразие поисков, представленное в программах Мостры-2012 (что не в последнюю очередь критики связывают с приходом нового директора Альберто Барберы), позволили нам не только отрецензировать большое количество фильмов, в том числе все три привезенные в Венецию российские картины, но и выделить «крупным планом» работы Ульриха Зайдля и Пола Томаса Андерсона: они, по мнению критики, стали подлинными художественными открытиями.

Косвенно взаимодействуют с венецианскими материалами и тексты рубрики «Здесь и теперь», поскольку и беседа Даниила Дондурея с Андреем Ерофеевым, и статья Дмитрия Десятерика рассматривают в культурно-эстетическом аспекте острую сегодняшнюю проблематику, которую обычно обсуждают лишь в сужающем ее значение политическом и религиозном контексте.

Вызовет, надеемся, интерес читателей и публикация в «Разборах» культурологического текста известной американской художницы, специалиста в области contemporary art Марты Рослер: в своей лекции автор видеопроектов, инсталляций, перформансов и аналитических статей обращается к таким темам, как «искусство и война», «архитектура и среда» и т.п.

В «Чтении» — новые работы Елены Долгопят и Ярославы Пулинович, драматургов, за творчеством которых журнал постоянно следит.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ
Это — не война
Панк-молебен как актуальная культурная практика

15
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Ситуация: Riot

РЕПЕРТУАР

23
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Твой сын не такой, как был вчера
«Пьета», режиссер Ким Ки Док

27
АНТОН ДОЛИН
Детектор веры
«Мастер», режиссер Пол Томас Андерсон

34
СТАС ТЫРКИН
Светлое прошлое
«После мая» / «Что-то в воздухе», режиссер Оливье Ассаяс

37
МАРИЯ КУВШИНОВА
Guilty pleasure
«Страсть», режиссер Брайан Де Пальма

39
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Пляжный нуар
«Отвязные каникулы», режиссер Хармони Корин

42
ОЛЬГА ШАКИНА
Теплокровный
«Измена», режиссер Кирилл Серебренников

45
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Ничего о моей матери
«Истории, которые мы рассказываем», режиссер Сара Полли

49
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Как в зеркале
«Антон тут рядом», режиссер Любовь Аркус

52
ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
Там, за горизонтом
Венеция-2012, «Горизонты»

57
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Вместе
«Я тоже хочу», режиссер Алексей Балабанов

И М Е Н А

63
НИНА ЦЫРКУН
Талантливый мастер Хоффман
Портрет актера Филипа Сеймура Хоффмана

Р Е П Е Р Т У А Р. К Р У П Н Ы Й П Л А Н

75
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Ад. Любовь
82
Зайдль. Метод
83
УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ:
«Скандал — это полезно»
89
ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК
Во власти стимула
93
МАРИЯ ХОФШТЕТТЕР:
«Работа с Зайдлем — всегда путешествие»
«Рай: Вера», режиссер Ульрих Зайдль

Р А З Б О Р Ы

97
МАРТА РОСЛЕР
От джентрификации к оккупации
Революция в художественной форме

О П Ы Т

109
ПОЛ ТОМАС АНДЕРСОН:
«Я всегда следовал за своими героями»
115
ОЛИВЬЕ АССАЯС:
«Верю в кино живой жизни»
120
ДЖУЛИЯ ЛОКТЕВ:
«Боюсь надоесть самой себе»
Беседу ведет и комментирует Анжелика Артюх

Ч Т Е Н И Е

125
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Чужая жизнь
Три рассказа
151
ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
Как я стал…
Пьеса для кино

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Pussy Riot
Фото Игоря Мухина

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ

Это — не война

ПАНК-МОЛЕБЕН КАК АКТУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

Даниил Дондурей. Почти все, что я читал и слышал про Pussy Riot, не рефлексирует это событие во всем объеме его смысловых координат — независимо от того, осознаны они или нет. Эти обстоятельства, связи и отсылки необходимо, на мой взгляд, обозначить хотя бы в профессиональной среде. Люди самых разных убеждений, профессий, вероисповеданий, уровней образования рассматривают акцию в ХХС исключительно как политическую, конфессиональную, моральную, правозащитную. Практически все согласны сразу же вывести ее из культурологического и эстетического контекстов. Мне бы хотелось, наоборот, чтобы наш разговор находился как раз в этих — не случайно табуированных — зонах. Призываю не обсуждать, хороши или плохи патриарх Кирилл, Путин, наш нынешний режим, судебная система или Русская православная церковь. Мне кажется, что в этой акции закодировано — встретилось — такое количество культурологических вызовов, которые даже интеллигентной частью общества еще не отрефлексированы. Множество очень важных, стоящих за ней символических, явных и скрытых жестов, ассоциаций, предчувствований, которые нуждаются хотя бы в фиксации.

Всем очевидно, что ни одно нефункциональное высказывание последних лет в той сфере, которую я условно могу назвать культурой в узком смысле слова — производство и потребление артефактов во всех видах творчества (в мейнстриме, массовой, авторской, экспериментальной культуре), — не сопоставимо с воздействием Pussy Riot на наше смысловое пространство. В последние два десятилетия ничто так же сильно не переживалось, как последствия этих нескольких телодвижений и фраз.

Не кажется ли вам, Андрей, что за видимым горизонтом этого, как всем кажется, сверхсмелого, хулиганского, но при этом простого сюжета скрывается огромный, проникающий во многие содержательные поля бэкграунд? Что это было — спектакль, панк-акция, революционный танец, политический жест, произведение современного искусства? Кто они — феминистки, художницы, скоморохи, фрики? Действие теперь уже знаменитых «кощунниц» я предпочитаю обозначать междисциплинарным понятием: культурная практика.

Андрей Ерофеев. Вы правы, об этой истории полгода почти ежедневно трубило все общество, самые разные слои и группы. Но только не профессионалы культуры. Люди, представляющие соответствующие профильные институции, молчали. Казалось бы, они по своим функциям первыми должны были организовать обсуждение этого перформанса, объяснить публике, властям его художественный смысл. Ладно там Эрмитаж, Третьяковка, Русский музей, но даже Государственный центр современного искусства и его

многочисленные филиалы по стране не дали никакой профессиональной оценки.

Д.Дондурей. Более того, за редким исключением промолчали и философы, эстетики, культурологи. Политический ресурс этой ситуации оказался настолько захватывающим, занял все пространство прочтений, что лишь немногие посмотрели на нее с точки зрения культуры. Хватит и того, что любые актуальные тексты кажутся у нас руководителям официальных институций делом рискованным. Пожалуйста, как угодно критикуйте любого лидера любой эпохи. Кроме ныне действующего. Вы ведь знаете, что у нас совсем не снимаются фильмы, сериалы, не ставятся пьесы из современной жизни на политические темы. Никто не запрещает это делать. Но продюсеры почему-то твердо убеждены, что с этой проблематикой не следует экспериментировать.

А.Ерофеев. Если говорить о художественной среде, о свободных, не связанных чиновной этикой людях, художниках, галеристах, кураторах, критиках, то они действительно увидели и прокомментировали здесь два аспекта. Первый — политический месседж панк-молебна. Его многие поддержали. Второй — этический. Его в основном осудили. Не стоило, мол, врываться в храм. Это — слишком, это — хулиганство чистой воды, но, конечно, заслуживающее штрафа и только, а не тюрьмы. Что же касается художественной стороны дела, то о ней предпочитали не распространяться, ибо все — почти все — сочли ее совсем неудачной. Не говорю про сторону обвинителей. Но и для Марата Гельмана, и даже для Авдея Тер-Оганьяна эта акция не встает в один ряд с работами Кулика, Бренера, группы «Война». Есть, конечно, исключения — перформанс Pussy Riot признали выдающейся работой молодые художники социального акционизма, а также ветераны соц-арта и политического перформанса: Анатолий Осмоловский, Александр Меламид, Виталий Комар, Александр Косолапов, Виктор Скерсис. Мне приятно оказаться в этой компании. Но в целом эстетические оценки сторонников и противников Pussy Riot практически совпали.

Д.Дондурей. Согласитесь, странно...

А.Ерофеев. Нет, не думаю. Уверен, что это не случайное совпадение. И те и другие исходят из такого понимания параметров художественного произведения, под которые перформанс Pussy Riot не попадает. Он лишен в глазах этих зрителей базовых отличий произведения от обычной бытовой выходки, акции. Для кого-то из них идеал произведения — это скульптура Церетели, а для кого-то — акция Олега Кулика, и между ними, понятно, огромный разрыв. Первые считают Кулика дегенеративным художником в своем «собачьем спектакле», а вторые в Церетели видят монстра регрессивного академического искусства. Но интересно, что и те и другие совпадают в общем понимании профессионализма как деятельности, которой не могут заниматься те массы, к которым она обращена.

Контур высказывающегося автора столь же определен, как и абрис слушателя или зрителя. Один в активной позиции творца, другой — в пассивной, скромной наблюдателя. Между ними — рампа. Она может быть обозначена тяжелой золотой рамой или едва намечена словами, не важно, но она, эта рампа, непременно ощущается. Она — условие для запуска эстетического переживания. Без нее не понятны границы художественной работы. Другой важный момент — авторизованность. Автор важнее сделанного им продукта, произведение есть след его артистизма и исключительности. Он — личность выдающаяся, неповторимая. Уникум, оригинал. Олег Кулик показывает чудеса лицедейства — на наших глазах превращается в дикого пса. Или в птицу. Бросается с восьмого этажа в бездну и парит на канатах. Потом из этой роли он выходит и начинает спокойно, как теоретик, объяснять нам, почему, как и зачем он это сделал. Это вменяемый, стратегийный художник. Примерно то же самое у Церетели. Он самозабвенно лепит, рубит, льет, производит самые большие и ужасные памятники в мире, мало кого оставляет равнодушным. Ну и наконец то, что называется «качество» работы — отточен-

ность, отшлифованность приема. То, что в сфере изобразительных искусств именуется «пластика» и распространяется и на скульптуру, и на перформанс. Изящная работа, в которой демонстрируется талант.

Итак, уникальное авторское исполнение ясно очерченного в своих границах продукта — таково общее понимание произведения — у Гельмана, у Путина, у правозащитника, у патриарха. Таков доминирующий в современной культуре стереотип, несмотря на многочисленные попытки на протяжении XX века его поломать и отменить — от конструктивистов до Энди Уорхола. В западных странах этот стереотип поддерживается рынком, а у нас — властью и ее институциями.

Приходите в музей, там перед какой-нибудь академической фигней экскурсовод поет задушевным голосом, а смотритель рявкает на вас за ваше желание подойти поближе. В таких условиях почти любая вещь выглядит искусством. Но даже этот антураж не спасает, если нет названных признаков рамированности, уникальности и авторизованности. Музей не терпит другого и во что бы то ни стало навязывает эти качества самой разной продукции. Например, сейчас мир развернулся на анонимное и усредненное традицией искусство Азии и Африки. Оно подверглось тут же музеефикационной обработке. То же можно сказать об анонимном стрит-арте, граффитистах. Культ Бэнкси или Кита Харинга создан институциями в момент сакрализации этих видов творчества как «высокого искусства».

Д.Дондурей. Система представлений остается той же, несмотря на то что в статус художника возводится таможенник Руссо или Пиросмани.

А.Ерофеев. Да. Однако есть разница между оценкой «неудовлетворительно», которую вынесла Pussy Riot профессиональная среда музейщиков, и безапелляционным отрицанием самого факта их принадлежности к сфере искусства, на которое пошло государство. Я недавно читал протокол допроса Бродского в 1963 году. Судья несколько раз называет его произведения «так называемые стихи». Бродский ее спрашивает: отчего же «так называемые»? Это ведь и в самом деле стихи. Ответ: а кто, собственно, дал вам право называть себя поэтом? Какая инстанция? Последний раз, насколько помню, выражение «так называемое искусство» официально применялось в нашей стране в 1986 году в статьях в «Советской культуре» против наших ведущих художников, которые имели выставки за границей. И вот теперь снова. На суде над Pussy Riot были произнесены точно такие же слова. Это прямое возвращение в прошлое, к советской ментальности, когда функцию эксперта берет на себя государство. Оно, видите ли, теперь решает, что искусство, а что — нет. А профессиональные эксперты эту оценку, может быть, полностью и не разделяют, но бурно, как мы видим, не протестуют. Вы, наверное, в курсе, что экспертный совет Премии Кандинского отклонил показ ролика Pussy Riot, ибо посчитал это произведением, не представляющим большого интереса. Я по этому поводу вспомнил мое знакомство в юности с архитектором Константином Мельниковым. Я его спросил тогда: «Почему за последние сорок пять лет вы ничего не построили?» Он говорит: «А художественные советы всегда отклоняют мои проекты как неудачные».

Д.Дондурей. При любом самом широком понимании разнообразия эстетик, художественных форм, разных способов институциализации созданных артефактов существуют определенные устойчивые конвенции по поводу того, что считать искусством. Конечно, эти представления разрушаются, мутируют, возникают новые, но многие принципы и критерии, несмотря на все новации XX века, сохраняются как некий фундаментальный тип художественных коммуникаций. Есть довольно устойчивые принципы оценок, даже если их носители в это время не находятся рядом с деньгами, с политической властью, с господствующим пониманием миропорядка. Эти негласные договоренности связаны с отсутствием нарушений, если так можно сказать, макротрадиций, касающихся самих основ восприятия и оценки действительности.

Мне представляется, что мы сейчас стоим перед тектоническим культурным сломом. Перед смысловыми вызовами, связанными как с новыми коммуникациями, новыми культурными процессами, так и с их адекватным пониманием. Когда возникала эпоха Возрождения или оказался в кризисе реализм XIX века, люди не осознавали, что кончается не просто эра фигуративного искусства, но рождается принципиально иное ви́дение жизни. Думаю, что начавшийся масштаб трансформации — не меньший. Он, безусловно, шире, многообразнее частной акции группы профессиональных революционерок из Pussy Riot и сопряжен со множеством одновременно идущих сдвигов. Попытаюсь обозначить некоторые из них.

Во-первых, в физической реальности действие, как известно, заняло меньше минуты, его участницы в храме ничего не успели произнести, звук был наложен позднее в Интернете. Это был виртуальный проект, получивший свою жизнь, ставший событием, как и «Невинность мусульман», в Сети. Это уже посттелевизионный мир. Первая реальность, в которой мы пребываем, как известно, эмпирическая, вторая — придуманная авторами, сотворенная, а третья — существующая в эфире, когда первую невозможно отделить от второй. Если тебя нет в эфире — теперь означает, что нет и в жизни. Это новая форма бытия, самоощущения. У нее свои особенности, коридоры, движения, следствия.

Во-вторых, как мы уже говорили, теряется устойчивое разведение, кто самодеятельный автор, а кто — профессионал; в-третьих, кто — творец, а кто наблюдатель, зритель. Мы все знаем, как много сделала власть, чтобы привлечь мировое внимание к этому спектаклю. Это было очень яркое сомасштабное ее участие в проекте, обеспечившее ему максимальный резонанс. Все должностные лица и пиарщики, принимавшие решение объявлять акцию то ли художниц, то ли юродивых (помните персонаж Ролана Быкова из «Андрея Рублева») тягчайшим уголовным преступлением. Обещая семь лет тюрьмы каждой участнице, сняв специальные праймтаймовые передачи, поставив запомнившиеся всем мизансцены суда, конечно же, они являются полноправными соавторами этого культурного представления.

В-четвертых, теряются или хотя бы хиреют прежние вековечные схемы экономики культуры: что продается, как инвестируется, что стоит дорого, а что создается без денег. Кто эксперт возникающей стоимости?

В-пятых, отменяются отношения, при которых ты должен обладать определенными потребительскими качествами, независимо от того, выставляешься ли ты у Глазунова или участвуешь в кассельской «Документе». Кто бы ты ни был, это скоро не будет иметь значения. Нет самой ситуации торговли. Оплата будет осуществляться в другой форме, и мы не знаем, во что это впоследствии выльется.

В-шестых, автор теперь работает не только с нормами, со стереотипами, но и с архетипами, с их нарушением и даже с условиями намеренного взлома. В символическом смысле это насилие над нормой. Любой — политической, социальной, моральной, психологической, эстетической. В сущности, в-седьмых, на первый план выходит прямое или косвенное, яркое или тихое гражданское неповиновение. А новая культурная практика обычно располагается именно у этой черты. Есть еще — в-восьмых, в-десятых, в-пятнадцатых...

Сами акционистки из Pussy Riot, я уверен, не могли представить многие последствия своего жеста. Президент недавно сказал, что они покусились — ни много ни мало — на основы государственного устройства. Он искренне так думает. И очень многое в связи с этим имел в виду. Не только оскорбление православных. Они замахнулись на святое — «национальный культурный код». Они сами, естественно, этого не осознают, несмотря на все свои философские тексты. Волей-неволей они пунктиром наметили начавшиеся мутации культурного языка времени, тех содержательных правил, которые исчисляются не одной сотней лет.

А.Ерофеев. Вы затронули массу разных тем, их надо развести. Я категорически не согласен с сопоставлением акции Pussy Riot с дурацким фильмом «Невинность мусульман», бездарной киножабой, которую завтра все забудут. В один ряд эти вещи ставить нельзя. В американском проекте использована расхожая форма агитационной карикатуры, созданной при переозвучке чужого или для других целей сделанного ее участниками материала. Цель — прямое оскорбление конфессии. Я считаю, что Pussy Riot если кого-то и оскорбляли, то не Бога и не веру, а двух представителей власти. У них целостный продуманный проект и если в нем присутствует прием последующего наложения звука, то это соответствует особенности их перформанса. Ведь это же кино- и интернет-произведение, а не документация события.

Акция в самом храме (даже в двух) была в данном случае исходным материалом и одним компонентом проекта, а произведение состоялось в Интернете. То есть нормативные для перформанса параметры были перевернуты. Обычно в академиях современного искусства перформанс преподается как живое действие, которое документируется фото- или видеосъемкой. Произведением является именно само действие, объявленное заранее и, как правило, согласованное с «ответственными лицами». На него приглашают как на спектакль, есть ВИП-зона, устроители, кураторы знают, что должно произойти. Публика приходит нарядная, пьют шампанское в предвкушении эстетического удовольствия. Это представление, даже если в спектакле-перформансе течет настоящая кровь, а не клюквенный сок, и художник подвергает себя настоящим опасностям и страданиям.

Д.Дондурей. Вы всегда требуете от художника вербализации?

А.Ерофеев. Художник обычно рассказывает, что он собирается делать. На Цетинской биеннале, где я был куратором, организаторы, например, помимо рас-

Арт-группа «Война». Акция «Дворцовый переворот, 2010

Фото Алексея Плуцера-Сарно

сказа просили от художника еще расписку в том, что он отдает себе отчет в опасности. Что же касается Pussy Riot, то они избрали тактику сюрприза и ловушки для зрителей. Никого не оповещая, они провели акцию, которая ни в соборе, ни в Интернете не была анонсирована и маркирована в качестве произведения современного искусства. Многие и тогда, и сейчас ее воспринимают как непрофессиональный клип некоей не очень успешной и не очень талантливой панк-группы. Таких доморощенных клипов тысячи в Интернете. Отсюда вам и оценка профессиональных экспертов. Эта ситуация мне напоминает давнюю дискуссию вокруг «Архипелага ГУЛАГ». Мол, плохая литература, утверждали некоторые литературоведы. Однако ведь и та книга, и этот клип, как вы сами заметили, оказали огромное воздействие на российское общество. В обоих случаях мы наблюдаем явление, которое вышло за границы своего вида деятельности, трансгрессировало профессиональные ценности. Так ли уж это редко в современной культуре? Напротив, сплошь и рядом мы видим художественное творчество на стыках искусства и политики, социологии, антропологии, экологии, биологии. Это распространено в этом веке так же, как в XIX веке поиски синтеза искусств. Работой на стыке профессий занимались и конформисты, обслуживающие тоталитарные режимы, и протестные художники. При этом узнаваемые черты «нормального» произведения становились в таких проектах в послевоенное время все менее различимыми. Многие художники утверждают сегодня, что степень воздействия произведения на общественное сознание обратно пропорциональна его быстрой идентификации в качестве искусства. Поэтому задача не зависнуть на границе, перешагнуть ее.

Д.Дондурей. Ее слом как раз и является одной из важнейших целей художника.

А.Ерофеев. Чьи бы работы мы ни взяли — Дмитрия Пригова, Комара и Меламида, Ильи Кабакова, — мы увидим, что при трансгрессии художник совершенно осознанно приносит в жертву профессиональные ценности. Приговские стихи «советского цикла» даже друзья поначалу называли собачьим лаем, ибо отсутствует авторская чистая позиция. Автор растворяется в речи персонажа — забулдыги, работяги, милиционера, уборщицы. Это ужасало слушателей. Мой брат Виктор написал роман от лица и языком великосветской бляди. А вот последний по времени яркий пример. Кабаков в момент своего триумфального возвращения в Москву сделал в «Гараже» грандиозную выставку под названием «Альтернативная история искусства». От лица трех выдуманных персонажей, представителей трех поколений, он показал развитие так называемой «московской школы живописи», которая по-другому называется «суровый стиль». Это нечто малосъедобное, невнятное, халтурное, основанное на плохом знании истории искусства, технологии живописи, неумении найти композицию, колорит. В общем, смотреть на это без гадливости и скуки невозможно. Кабаков подставил как бы зеркало и высветил все изъяны коллективного лица Московского союза художников. Показал, что их школа — это могила талантов, тупик. Так вот: Кабаков устраивает грандиозную выставку — десять тысяч квадратных метров, работает несколько лет, пишет специально сотни картин только для того, чтобы не просто заявить в интервью где-нибудь, а дать зрителям пережить кожей это грандиозное фиаско советско-российского «разрешенного искусства», которое зависло между двумя крайностями — соцреализмом и авангардом. Народ пошел на Кабакова и был страшно, конечно, разочарован, увидев вместо Кабакова, за его подписью, нечто среднее вроде Никонова, Андронова, Попкова и прочих. С точки зрения экспертов это нонсенс. Кабаков поставил свое имя, свой славный лейбл на заведомо некачественном художественном продукте.

Д.Дондурей. Почему мудрый Кабаков это делает?

А.Ерофеев. Потому что перед ним стоит более существенная культурная задача. Ему важно помочь своим коллегам описать и осмыслить свою деятельность в широком контексте. Ведь многие на путь сурового стиля встают по при-

вычке и образованию, так в школе учили, так в Третьяковской галерее показывают, так в академии преподают. В общем, функция аналитика, ставящего диагноз, и врача превалирует над собственными профессиональными интересами художника-живописца. Каково Кабакову было рисовать этот фуз? Известно, что Пригов называл себя деятелем культуры, а не художником и не поэтом. И считал первостепенной для себя задачей экспертно-критическую функцию, а не сочинительство.

Д.Дондурей. Но это значит — оказаться еще и в позиции философа, аналитика, интерпретатора. Для нынешней власти именно этот тип самосознания как раз и оказался неожиданным. Удивила сама способность случайных, немедийных лиц, можно сказать, самозванцев причинить ей, власти, огромный репутационный ущерб непредсказуемой силы. Дело даже не в выборе табуированной темы — сотрудничество государства и РПЦ, использование священного имени президента, самое главное тут — беспрецедентный выход за пределы малюсенького, обычно невидимого гетто современного искусства. Ни одно имя самого знаменитого героя contemporary art ни в каком виде художественной практики не попадает у нас в массовые коммуникации. Только там циркулирующие тексты серьезно воспринимаются властями. Этого не произошло с произведениями самых известных и талантливых — Сорокина, Пелевина, Балабанова, Сигарева. Ни один спектакль, книга, фильм, сериал по-настоящему не всколыхнули страну. И вдруг это сделал примитивный минутный клип неизвестных девчонок.

А.Ерофеев. Общество жадно искало и с нетерпением ожидало визуальных образов протеста. Адекватных накопившимся настроениям. Словесные образы, особенно политического лексикона, у нас девальвированы. Юмор уже не снимает ожесточенности. Поэтому так горячо и восторженно люди приветствовали перформанс группы «Война» на Литейном мосту в Петербурге, где они нарисовали 65-метровый фаллос. Это тоже было действие в социальном пространстве за пределами территории искусства. Но это был знак сопротивления вообще, не включенный в конкретную политическую ситуацию. А акция Pussy Riot очень конкретно привязана к поднявшейся волне возмущения трюкованными выборами.

Д.Дондурей. Чтобы получить общественный резонанс, художник обречен занимать радикальную позицию?

А.Ерофеев. Протест против манипуляций — разве это радикализм? Радикален жест, радикален поступок. А позиция как раз более чем взвешенная. Это голос здравого смысла, то есть самоочевидная нравственная реакция на происходящее отдельным партикулярным сознанием, не исповедующим никакую радикальную идеологию. Точка зрения отдельного, частного человека, индивидуалиста, не включенного в функционирующую политическую систему, не обремененного общественными договорами, компромиссами. Такую позицию «постороннего» русский художник современного искусства занимает с 1970-х годов.

Д.Дондурей. Таким образом он как раз и выводит себя за красные флажки контекста. Поэтому понятно, почему акция Pussy Riot была воспринята как святотатство. Конечно же, вовсе не только из-за танцев в главном храме страны. «Кощунницы» действительно стерли, буквально взорвали устоявшиеся конвенциальные границы между маленькой современной культурой и большой политикой. Своим панк-молебном пытались выпотрошить чувство благоговения перед таинством молитвы. Позволили себе в сакральном пространстве обсуждать проблемы живой бренной жизни. Затащили туда — в этот сверхрискованный содержательный контекст — политическую власть, нарушив общественный договор, сам культурный код ее превосходства и недоступности. Атаковали фарисейство нынешней российской идеологической модели. И власть понимает, что это куда опаснее, чем триллион, который ежегодно крадется при госзакупках в придачу с триллионом откатов чиновникам.

А.Ерофеев. Художник, вышедший, как вы говорите, за «красные флажки» профессии и ставший «деятелем культуры», по сути, меняет роль изготовителя текстов на роль их критика. Он присваивает себе царское право высшего суда, отбора лучшего, что создала массовая культура, то есть самых важных, знаковых образов и смыслов. Он суммирует и вычленяет главные, болевые точки общества. Подняться на такую позицию трудно, но еще сложнее на ней закрепиться. Надо многим пожертвовать — собственным стилем, персональной манерой, что в традиционном толковании фигуры художника равно утрате личности. Надо надеть маску. Как Кабаков в инсталляции о московском стиле. Или вообще исчезнуть в акте простейшего сопоставления, как Леонид Соков. Вот памятник Ленина Андреева. Вот — идущий человек Джакометти. Соков просто ставит лицом к лицу обе эти скульптуры. Простейший акт. Но возникает формула культуры XX века и такая история искусства — с дихотомией тоталитарного и личностного, которая профессионалами-искусствоведами была до Сокова непредставима. А сегодня, после этого безумного акта сопоставления, уже только так все и видят культуру прошлого века.

Д.Дондурей. Акционистки Pussy Riot — осознанно или, скорее, нет — попали в подобную — авторскую — позицию оценки происходящего, убежденности в том, что в стране слишком много симулякров, фальшаков. Тут ведь на самом деле не имеет значения, большие они мастера или совсем никакие. Таланты или бездарные. Умеют, как вы, Андрей, требуете, адекватно объяснять свой замысел или нет. Раз в десять лет возникают уникальнейшие ситуации — в данном случае как раз такая, — когда через говорящего высказывается как бы само Время. Предупреждает о чем-то. Причем — это особенно взбесило всех консерваторов — молодым и образованным может показаться, что это вполне вероятно, — Будущее Время. Отсюда, кстати, редкая символическая атмосфера суда: три-четыре часа сна обвиняемых, собаки в зале заседаний, их многочасовые изнурительные ожидания. Но главное — небывалая жестокость официальных медийных оценок: «страшная провокация», «предатели и негодяи», «глумление над страной», «богомерзкая акция», «заговор против президента», «преступление против России», «удар, нанесенный в самое сердце». Неслабо для оценки сорокасекундного танца в пустом храме.

А.Ерофеев. Вы правы, рано ставить Pussy Riot в ряд с великими художниками. Но мы оцениваем не величину таланта, а тип, конструкцию и смысл их художественного высказывания. С этой точки зрения акция в храме Христа Спасителя относится к типу закамуфлированного перформанса, в котором художественная ситуация максимально интегрирована в реальность. Этот тип акции программно противостоит более нам привычным театрализованным перформансам Олега Кулика или, скажем, Марины Абрамович, где зритель сразу проникается художественным вымыслом и смакует яркую игру актера.

В перформансной традиции, к которой примкнули Pussy Riot, преобладает стремление максимально точно симулировать экзистенциальное политическое высказывание в ущерб демонстрации техник лицедейства и режиссуры. Художник намеренно исключает всё, в чем проявляется искусственный характер события. Сторонний зритель, уличный прохожий или пользователь Интернета по замыслу должны принять такой перформанс за чистую монету и реагировать на него как на факт жизни. Причем факт настолько поразительный, не укладывающийся в его представления о реальности, что после шока этой встречи убеждения зрителя как-то меняются.

Вот вы сказали, что власть повела себя в этом событии как соавтор. Да, ее к этому принудили. Дело в том, что конструкция этого типа художественного события включает как действие, так и противодействие. Это было хорошо описано французскими ситуационистами. Пример из 1960-х годов: художники пришли в супермаркет, взяли какие-то сладости и тут же раздали их детям. Дети с конфетами радостно выходят, это как бы подарки от магазина. Их, естественно, задерживает охрана, получается скандал. Кричат дети, родители,

охранники. Художники, заметьте, не убегают. Приходит полиция, составляют акты, виновников тащат в участок. Штрафуют. Понимаете? Это факт реальной жизни и одновременно художественная акция ситуационистов. К этой традиции и подключились Pussy Riot. Но в их случае речь идет уже об интернет-реальности, в которой живут миллионы людей. Действие Pussy Riot не предназначалось для выставок. Оно было задумано для электронных носителей от телефонов до городских видеоэкранов. Но главная площадка — это YouTube. Никто не понял поначалу в YouTube, что это искусство. Так, нечто среднее между документальным роликом и клипом.

Д.Дондурей. Получается, что нет или не было способа опознания этого артефакта.

А.Ерофеев. Да, ключ дешифровки был нарочно спрятан. Pussy Riot ничего не заявили (в отличие от группы «Война», которая сразу кричала: «Это искусство! Искусство!»). Не объяснили, не сделали субтитров. Нарушили все конвенции. И могли убежать, время было. Но нет, дождались прихода представителей власти. Это важно. Поскольку им требовался для полноты картины яркий колористический контраст: с одной стороны, беззащитные существа, почти дети в цветных одеждах поют, танцуют, а с другой — мрачные дядьки с дубинками, все в черном охранники, судьи, приставы, которые их хватают, мучают, тащат в тюрьму. Изверги и оккупанты. На этом построена эстетика акции. Это не игра — людей взаправду мучают. Но это часть срежиссированной ситуации.

Д.Дондурей. Но государство могло и не играть в поддавки, просто сделать вид какой-то осуждающей реакции, не заметить. Достаточно было заявления. Никого при этом не арестовывать. Даже на пятнадцать суток. И ничего бы не было. Разве люди власти не понимали, что затрагивают пространство животрепещущих, горящих сегодня смыслов? Неужели они заранее это не просчитывали? Мне кажется, что одна из стратегических идей власти — передать ответственность за всю среду духовности и морали церкви. Она исподволь, акуратно призвана выполнять функцию — я, конечно, обостряю — Суслова и идеологического отдела ЦК КПСС. Девушки действительно нарушили то, что Путин назвал культурным кодом. Попытались поставить под сомнение важнейшую культурную миссию власти — определять содержание и способ трансляции культуры. Это все равно что подойти и даже не дать Суслову пощечину, а создать опасность его драгоценной жизни, например показать ему пистолет. Власть не могла допустить такого беспрецедентного самоуправства.

В российской культуре — я это отношу к нашим вечным мировоззренческим и интеллектуальным страхам — всегда есть безрассудство и ужас, это взаимозаменяемые, взаимоподдерживаемые, взаимовзрываемые процессы. В целях самосохранения подсознательно люди не хотят рефлексировать, разбираться с Pussy Riot. От мелкого священника до директора Эрмитажа. Легче признать, что это не художественная акция. Все готовы объединиться в том, чтобы переписать эту культурную практику. Поместить в разные ведомства, пустить по политической, гражданской, правозащитной линии, куда угодно — но только не осмыслить, что за этим стоит для системы, для культуры. Отсюда наши непрозрачность, табуирование и пустота.

А.Ерофеев. Я считаю, что здесь надо быть очень осторожным со словами, чтобы не исказить смыл художественного высказывания Pussy Riot. Особенно когда вы говорите, что наши героини вытащили пистолет и помахали им у Суслова перед носом. В том-то и дело, что они безоружны. Дети не пользуются настоящим оружием. Это все игрушечное. Это — вызов, но без настоящего вандализма, без разрушения святынь. Здесь я вижу опять-таки отсылку к детскому поведению. Резкие слова, да, конечно, и, что характерно, из дефекационного словаря («Срань!»). Но, как и в случае ссор с родителями, конфликт лимитирован символической фигурой протеста. Родителям не угрожают убийством. Это — не война. Здесь заключено огромное различие Pussy Riot с партизанско-террористической группой «Война», чья тактика заключается в стремительном нанесении противнику ощутимого урона и в незамедли-

тельном уходе в подполье. Оказалось, что власть не чувствует этой разницы. Ведь на ограниченный бунт должен был последовать соразмерный символический ответ. А они пошли на физическую расправу. Вывод: наша власть не понимает языка культуры, которой она является современницей. Это все равно, как если бы император Александр III услал в мордовские лагеря Репина и Перова за их картины.

Д.Дондурей. Появилось зажигающее довольно модное левое явление Occupy — в смысле «занимай место», — его активисты начали занимать уже занятые места. В том числе и хорошо продающихся известных художников, тех, кто ангажирован, встроен в условия коммерческого рынка, художественной жизни.

А.Ерофеев. Не думаю, что вы правы. Напротив, Pussy Riot стараются представить себя людьми, совсем не встроенными в это общество, находящимися вне всяких договоров, в положении юношеско-тинейджеровского восприятия жизни, которое еще не испорчено разного рода условностями, стереотипами. Здесь они также опираются на достаточно разработанную культурную традицию New wave. Как известно, это направление во всех видах искусства 1980-х годов отчасти являлось, а отчасти стилизовалось под движение юношеского протеста. Отвергли все культурные институции, музеи и выставочные залы и родственный им конвенциональный тип произведений ради коллективно-анонимного, свободного, некоммерческого, плавно перетекающего в жизнедеятельность творчества граффити, стрит-арта и перформанса. Они также ввели синтез панк-музыки, брейк-данса, стихосложения, рисования, травести и лицедейства. Главный смысл совокупного высказывания — долой взрослую культуру, чопорной риторикой маскирующую идейное, этическое, эстетическое и физическое убожество!

Я считаю, персонажи, от лица которых выступают Pussy Riot, непосредственно навеяны «ньювейверской» эстетикой. Они стилизовались под музыкальный коллектив школьниц-тинейджеров. Художницы удачно скрыли не только свои лица, но и свой зрелый возраст и подчеркнули сходство их номера с детским дворовым капустником. Отсюда, кстати, и намеренно корявое качество текста и звучания. Но информированный зритель, а уж тем более эксперт, не может не понять, что речь идет именно о перформансе.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что они — наследники большой художественной традиции?

А.Ерофеев. Естественно. Искусствовед, конечно, оценивает эту работу по тому, как она спроектирована, исполнена, как выдержан ситуационистский тип акции, насколько эффектно выбрано время и место, реализован «персонажный» образ. Это важные элементы проекта, но главное в другом. Замысел художественной ситуации направлен на изменение контекста окружающей жизни путем зрелищного вброса горячей темы для широкой и бурной общественной дискуссии. То есть успех такого перформанса напрямую связан с социальным эффектом. И здесь Pussy Riot сумели достичь максимальных результатов. В этом и есть исключительное достоинство, или, по старинке говоря, качество панк-молебна как художественного произведения.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Ситуация: Riot

Вы не отличите парк развлечений от собора.
Иван Щеглов[1]

Pussy Riot
Фото Игоря Мухина

Ударный политический эффект, порожденный процессом Pussy Riot, отвлек внимание от собственно феномена группы. Между тем акция Алехиной, Самуцевич и Толоконниковой принадлежит к почти столетней традиции искусства действия.

17 ноября 1918 года художник-дадаист, в прошлом архитектор и капеллан Йоханнес Баадер, позже провозгласивший себя Обердада и отлученный

[1] Иван Владимирович Щеглов (*фр.* Ivan Chtcheglov; 1933—1998) — французский философ, политический активист и поэт русского происхождения, известный прежде всего как автор «Формуляра нового урбанизма», выпущенного под псевдонимом Жиль Ивен в 1953 году. «Формуляр нового урбанизма» оказал влияние на леттристское движение и на ситуационизм. Щеглов также пытался разрушить Эйфелеву башню, за что был арестован и по требованию жены помещен в психиатрическую лечебницу, в которой провел пять лет, подвергаясь шоковой терапии.

от движения, пробрался на хоры Берлинского кафедрального собора, сорвал мессу, обратившись к священнику с собственным вариантом проповеди: «Стой! Как ты думаешь, кто такой Христос? Вам наплевать на Христа!..» (Последняя реплика прозвучала на немецком как Christus ist euch Wurst, буквально «Христос — это ваша колбаса» — идиоматический аналог фразы «Вам наплевать».) Разразился оглушительный скандал. Ведущие газеты Германии написали об инциденте на следующий день, назвав среди прочего Баадера сумасшедшим. Обердада был арестован. Художник, поэт, один из зачинателей дадаизма Рауль Хаусманн написал письмо министру культуры Берлина, отстаивая право своего друга и соратника на свободу слова. Вскоре Баадер был выпущен.

Пожалуй, это была первая известная акция такого рода; в ней так или иначе опробованы тактики, используемые дада в будущем: захват публичного пространства, прямая конфронтация с церковными или светскими властями, огромная роль медиа, вызов господствующей морали.

Движение леттристов, основанное в 1945 году эмигрантом из Румынии Исидиором Изу, утверждало свою преемственность от дада, что не помешало им сорвать перформанс Тристана Тцары в 1946-м. В манифесте 1950 года они провозглашали: «Леттристы не устраивают скандалы: они нарушают заговор молчания, установленный малодушными позерами (журналистами), и разбивают лица тех, кто им не нравится». Впрочем, битыми доводилось быть именно им.

Утром 9 апреля 1950 года четверо леттристов, один из которых, двадцатидвухлетний Мишель Мур, был одет, как монах-доминиканец, вошли в собор Парижской Богоматери. Шла пасхальная месса. Внутри было более десяти тысяч паломников из разных стран. Телевидение вело прямую трансляцию. Мур, воспользовавшись паузой в богослужении, взошел на алтарь и начал читать манифест, написанный одним из его единомышленников. Этот текст во время акции до конца не был прочитан.

Сегодня пасхальный день Святого Года
Здесь
Под гербом собора Парижской Богоматери
Я обвиняю
Вселенскую католическую церковь в смертоносном отвлечении нас
От живой силы взамен пустого неба
Я обвиняю
Католическую церковь в мошенничестве
Я обвиняю
Католическую церковь в заражении мира своей траурной моралью бытия
Ставшей гнойной язвой на разложившемся теле Запада

Истинно говорю вам: Бог умер
Нас тошнит агонизирующей скукой на ваши молитвы
Ведь молитвы ваши были масляным дымом над полями битв по всей Европе

Выходите наружу в трагическую и восхваленную пустыню мира, где Бог умер
И возделывайте заново эту землю своими руками
Своими РЕТИВЫМИ руками
Своими не просящими руками

Сегодня пасхальный день Святого Года
Здесь под гербом собора Парижской Богоматери
Мы провозглашаем смерть Господа Иисуса Христа во имя жизни Человека.

На фразе «Бог умер» прихожане, забыв о милосердии и прощении, бросились на заговорщиков, одному из них порезали лицо. Толпа преследовала леттристов до самой Сены. Полиция, арестовав Мура, спасла его от самосуда. Он вышел на свободу после одиннадцати дней заключения. По иронии судьбы менее чем через полгода «фальшивый доминиканец» стал ревностным католиком и церковным энциклопедистом.

В 1957 году леттристы по инициативе и под руководством философа и культуролога Ги Дебора преобразовались в Ситуационистский интернационал. Идеология ситуационизма, последовательно соединявшая радикальное искусство с левой риторикой, привлекла в движение множество молодых умов. Главным злом современности Ги Дебор считал тотальный спектакль: «Спектакль — это непрерывная речь, которую современный строй ведет о самом себе, его хвалебный монолог. Это автопортрет власти в эпоху ее тоталитарного управления условиями существования [...]. Спектакль — это не совокупность образов; нет, это общественные отношения, обусловленные образами»[2]. Спектакль — причина отчуждения: трудящегося от продуктов труда, всех людей — от их собственных переживаний. Образ становится продуктом потребления, столь же отчужденным, как и все остальное. Реальность вытесняется зрелищем, которое давно уже не развлекает, ибо срослось с обществом, где СМИ заменили и язык, и память, и непосредственное общение: люди «ищут жизнь на ощупь».

В качестве альтернативы ситуационисты предложили «конструирование ситуаций», что предполагало замену «публики» и «актеров» спектакля на «людей жизни» — ради всеобщего участия в производстве образов. В искусстве для этого практиковался унаследованный от леттристов прием detournement. (Буквально — «искажение» или «незаконное присвоение». Он определялся как «обращение образов капиталистической системы и ее медиакультуры против нее самой».) Поэтому есть не ситуационистское искусство, но ситуационистское использование искусства — вспомним тезис ненавидимого Ги Дебором Годара о том, что следует делать не политические фильмы, а фильмы — политически.

Применение detournement полностью меняло смысл в уже готовых культурных продуктах, чаще всего связанных с медиа или с мейнстримной культурой. В ход шли агитация, саботаж, спонтанный бунт, акции прямого действия, уничижительные игры с рекламными клише, отрицание авторского права. Оригинальное произведение должно было формально опознаваться аудиторией, чтобы та могла воспринять нужное послание. Например, журнал «Ситуационистский интернационал» перепечатывал коммерческие комиксы, где героям вменялись революционные лозунги. Те же операции производились и с глупейшими каратэистскими боевиками. Detournement рассматривался как противоположность recuperation («восстановление») — процессу, при котором радикальные идеи банализируются мейнстримными СМИ до уровня необязательного развлечения.

Ги Дебор разделял «искажения» на второстепенные и дезориентирующие (обманные). Второстепенные базировались на столь незначимых элементах, как фотографии, газетные вырезки, бытовые предметы, помещенные в новый контекст и таким образом приобретающие новое значение. В обманном отстранении использовались серьезные политические или философские тексты, произведения искусства. В целом техника получила также название «ситуационистский пранк» (от англ. prank — шалость, проказа).

«Detournement — это махинация нарушенной цитации, срывание голосовых связок любого уполномоченного лица, социальные символы, отражающиеся в кривом зеркале, украденные слова и знакомые изображения с незнакомым смыслом. [...] Удачный, своевременный и уместный detournement мог заискриться кардинальным изменением перспективы»[3].

В detournement Ги Дебор суммировал опыт дада, леттристов и других художников-акционистов и таким образом сообщил паспортные данные целому массиву наработанных практик. От комиксов и фильмов его сторонники

---

[2] Дебор Ги. Общество спектакля. М., 1999, с. 28.

[3] Маркус Грейл. Следы помады: Тайная история XX века. Перевод Александра Умняшова. Цит. по: http://gileec.livejournal.com/19528.html

перешли к более серьезным «проказам»: войдя в руководство студенческого профсоюза Страсбургского университета, в 1966 году тиражом десять тысяч экземпляров издали работу алжирского ситуациониста Мустафы Хайати «О нищете студенческой жизни, рассматриваемой в ее экономических, политических, психологических, сексуальных и особенно интеллектуальных аспектах, с предложением некоторых мер для ее устранения». Памфлет распространяли прямо во время торжественной церемонии, посвященной началу академического учебного года. Брошюра, напечатанная на университетские деньги, призывала студентов к открытому неповиновению университетской системе, семье и государству и спровоцировала настоящую войну во французских газетах. Последовал судебный процесс, в результате которого книгу заклеймили как «грязную» и «антиобщественную», а студенческий союз в Страсбурге закрыли постановлением суда. Памфлет был переведен на несколько языков; именно тогда идеи Ги Дебора и его соратников овладели многими умами.

В начале мая 1968-го последователи ситуационистов Les Enragés («Бешеные»; это название заимствовано у группы левого фланга якобинцев) спровоцировали волнения в университете парижского пригорода Нантерр, очень быстро охватившие сначала столичные университеты, а затем и всю Францию. Парижский май был настолько же политическим, насколько и культурным потрясением. Так потенциальные бунтари вооружились доходчивой теорией и массовым прецедентом ее применения.

В это же время по другую сторону Ла-Манша, в Лондоне, начинающий модельер, недоучившийся студент нескольких колледжей, участник ситуационистской группы King Mob Малколм Макларен, впечатленный событиями во Франции, вместе с единомышленником Джеми Ридом организовал шестидневную оккупационную забастовку в колледже Кройдон. А потом торговал футболками, украшенными лозунгом Les Enragés: «Я принимаю свои желания за реальность, потому что верю в реальность своих желаний». В 1974-м Макларен и Рид финансировали выпуск первой англоязычной антологии ситуационистов «Покидая двадцатый век» (составление и редактура Кристофера Грея). А в следующем году Макларен устроил свою самую удачную провокацию: буквально с улицы набрал панк-рок-состав, прославившийся под названием Sex Pistols.

Панк как маргинальное музыкальное направление существовал уже добрый десяток лет. Термин «панк-рок» вошел в обиход еще в 1970—1971-е. Макларен, однако, дал ему настоящее рождение, а Sex Pistols стали его личным 1968-м в Объединенном Королевстве.

Макларен использовал установки Дебора, чтобы подчинить своим анархическим целям ни много ни мало сам шоу-бизнес как таковой. Иначе четверка юных хулиганов так и осталась бы лишь еще одной панк-бандой, разве что более успешной, чем иные. Влияние эстетики detournement сказывалось даже в таких мелочах, как дизайн плакатов и альбомов группы: Джеми Рид, произведенный в арт-директоры проекта, в полном соответствии с постулатом о вторичном «искажении», применял коллаж с использованием газетных вырезок; рот и глаза Елизаветы II, заклеенные обрывками газет на знаменитой обложке сингла «Боже, храни королеву», — из этой серии.

Среди скандалов, сопровождавших недолгую (почти девять месяцев) историю «Пистолетов», следует остановиться подробнее на одном.

В 1977-м в Великобритании праздновалось двадцатипятилетие со дня вступления королевы на престол. За полторы недели до этого события сингл «Боже, храни королеву» разошелся тиражом сто пятьдесят тысяч копий. Вот сокращенный текст песни:

Боже, храни королеву
Фашистский режим
Они сделали тебя кретином
Потенциальной атомной бомбой

Боже, храни королеву
Она не человек
И нет никакого будущего
В английских мечтаниях
Не спросили, чего ты хочешь
Не спросили, что тебе нужно
Нет никакого будущего, нет будущего
Нет будущего у тебя
Когда нет никакого будущего
Разве может здесь быть грех
Мы цветы в вашем мусорном баке
Мы отрава в вашей человеческой машине
Мы будущее, ваше будущее
Боже, храни королеву
Мы это имеем в виду
И нет никакого будущего в английских мечтаниях
Нет никакого будущего, нет будущего
Нет будущего у меня
Нет никакого будущего, нет будущего
Нет будущего у тебя.

Sex Pistols

В поддержку сингла вечером 7 июня, в день празднования юбилея, Макларен организовал концерт на прогулочном судне, курсировавшем по Темзе. Когда корабль проходил перед зданием парламента, Sex Pistols исполнили «Боже, храни королеву». Полицейские потребовали, чтобы экипаж причалил к берегу, и многие участники вечеринки, в том числе Макларен, были арестованы.

От последовавших уличных расправ первым пострадал Джеми Рид. Ему сломали ногу и нос. Затем злоумышленники подстерегли вокалиста группы Джонни Роттена в лондонском районе Ислингтон и порезали ему бритвой лицо, руку и колено. Роттен до сих пор не может сжать кисть левой руки. Его спутники продюсер Крис Томас и менеджер студии Билл Прайс тоже получили травмы. Через три дня после драки в Ислингтоне на Роттена напали вновь. 20 июня около станции метро был атакован еще один участник Sex Pistols — двадцатилетний барабанщик Пол Кук. Он получил несколько ножевых ранений и сильный удар железной кружкой в затылок. В больнице врачи наложили ему пятнадцать швов. Все нападавшие остались неизвестными.

Лондон захлестнула ненависть. Разъяренные роялисты избивали любого, кто казался им панком. Один из воскресных выпусков газеты The Daily Mirror вышел под заголовком Punish the Punks («Накажите панков»). Sex Pistols оказались на полулегальном положении, и в концертном туре в августе 1977-го выступали под различными псевдонимами, чтобы избежать отмены концертов. Группа распалась в январе 1978 года, находясь уже в статусе живой легенды рок-н-ролла, а панк вернулся в относительно безопасное субкультурное русло.

Эстетику Pussy Riot описывают как панк, идеологию — как левый феминизм (сами участницы говорят о левом антиавторитаризме), но и здесь в первую очередь узнаваемая форма эффективно используется для подрывных действий. Акции коллектива состоят из двух частей — перформативной и медийной. Перформансы по преимуществу организованы как рок-концерты, нелегальные туры, со всеми необходимыми атрибутами — музыкальными инструментами, усилителями, дымовыми шашками и фейерверками. С другой стороны, есть и акценты радикальной феминистской эстетики — асексуальные платья и цветные колготки, знаменитые маски-балаклавы.

Проводя нелегальный тур, группа захватывает определенное публичное пространство и устраивает там концерт (имитацию концерта) с исполнением новой песни: станции Московского метро и крыши троллейбусов с «Освободи брусчатку», модные магазины и фэшн-шоу («Кропоткин-водка»), крыша спецприемника № 1 Москвы («Смерть тюрьме, свободу протесту»), Лобное место Красной площади («Путин зассал»), христианские церкви («Богородица, Путина прогони»). Выступления документируются на видео. Очевидно, что Pussy Riot используют те же ресурсы и методы, что и их предшественники, с тем лишь отличием, что со времен вылазки Баадера роль медиа выросла неизмеримо. Теперь акция обретает законченный вид после монтажа съемок и размещения готового видеосюжета в Интернете. Именно резонанс, порожденный клипом «Богородица, Путина прогони», привел к последующей эскалации конфликта.

Не будет преувеличением сказать, что Pussy Riot возобновили бытование панка как ситуационистского проекта; следовательно, за ними — восходящая от дада и футуристов традиция, в которой художественное становится политическим, а элитарное детонирует в массовом. Поэтому смешно, например, слышать претензии к музыкальному ряду Pussy Riot, смешны они были и по поводу Sex Pistols[4] — это не о музыке, это — о Ситуации.

[4] Главный консерватор и зануда британской поп-музыки Фил Коллинз, увидев выступление Sex Pistols по телевизору, проворчал: «Бездари».

Реестр «кощунств» за последние двадцать лет многообразен. Арт-группа «ЭТИ» выкладывала телами вечное трехбуквенное ругательство на Красной площади еще в 1991-м, Тер-Оганьян рубил репродукции икон на «Арт-манеже» в 1998-м, бывший ЭТИст Олег Мавроматти распинал себя в 2000-м напротив того же ХХС. Даже затея с нелегальным концертом не нова: схожую акцию с участием, кстати, Надежды Толоконниковой, провела группа «Война», исполнив хард-рок-куплеты «Все менты ублюдки — помните об этом» в здании Таганского райсуда (2009) и отделавшись легким испугом. Почему именно Pussy Riot вызвали столь объемную реакцию?

Дело не только в уязвленном самолюбии того или иного правителя. Ответ следует искать в пространстве (реальном или социальном), которое нарушают акционисты.

Мы говорим о пространстве ликования. Когда-то денотированное концептуалистами применительно к советской монументальной архитектуре, оно имплицитно и для любого иного общественного устройства, озабоченного сохранением гипнотических ритуалов. Монархия, церковь, буржуазный или авторитарный спектакль имеют довольно изощренные способы удержания подданных в нужных власти рамках.

Пересекая границу социальной конвенции, поддерживаемой тем или иным властным авторитетом, активист вступает в круг знаков подчинения и обмена преданности на благодать. Последнее неравноценно: государство либо церковь магнетизируют паству жестами защиты (в предельной трансгрессии восходящими к обещанию вечного блаженства), принимая в ответ не только ликующую лояльность, но и вполне материальные пожертвования. Подобный симбиоз создает иллюзию порядка, основной добродетелью которого является колоссальная внутренняя инерция: «нет будущего в английских мечтаниях».

В тот момент, когда вместо смиренного прихожанина или налогоплательщика на *солее* этого странного святилища оказывается явный нарушитель соглашения, символическая связь прерывается, вызывая острейший приступ фантомных болей у морального большинства. Крик ярости[5], многократно усиленный прессой, оглушает и небожителей, и окормляемых. Благостная оптика покрывается трещинами, через которые сквозит пугающий обывателя хаос иных, непривычных причин и следствий: «Односторонняя коммуникация спектакля, низводящая любое высказывание до брехни, теперь могла быть обращена в свою же сторону: вдруг оказывалось очевидным, что брехня — это только брехня. Двусторонний связующий фактор мог быть стиснут, перевязан бечевкой, завертятся столы, «да» станет «нет», каждая правда подвергнется сомнению, все вокруг изменится»[6].

Ответ на непочтительный вызов всегда будет несоразмерным. Нарушителя попытаются обратить в свою веру, искалечить, объявить безумцем, лишат свободы. Система саморазоблачится в бессмысленной жестокости.

Искусство Ситуации раздражает. Оно не идет на компромиссы, оно обидно смеется в лицо, оно опасно для своих же создателей. Но малой дозой своего сумасшествия оно проявляет в самой полной мере глубокую *невменяемость*, которая лежит в основе любой официальной доктрины.

То, что происходит сейчас в России, Дебор незадолго до смерти (1994) охарактеризовал как интегрированный спектакль, сочетающий в себе самые пошлые черты спектакля распыленного (капиталистического) и концентрированного (коммунистического).

Средства противодействия также давно описаны и опробованы.

---

[5] «Грязь и ярость» (2000) — название фильма Джульена Темпла о Sex Pistols.

[6] М а р к у с Грейл. Следы помады: Тайная история XX века. — Цит. изд.

Р Е П Е Р Т У А Р

Ким Ки Док

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Твой сын не такой, как был вчера

Открывающие кадры «Пьеты»: паралитик вешается при помощи подъемного механизма. Возносится к потолку. Железный крюк, толстая лязгающая цепь, предсмертные судороги. Ким Ки Док вернулся.

«Пьета», как было написано в титрах, восемнадцатый фильм Ким Ки Дока. И — как не было написано в титрах, но как известно всем поклонникам этого корейца — первый «нормальный» после тяжелого творческого кризиса. На съемках «Мечты» чуть было не произошел несчастный случай с актрисой, и режиссер надолго замолчал, перестал снимать, превратился в затворника. Видеоламентация «Ариран» оказалась чем-то вроде терапии; следующий фильм, «Аминь», своеобразное европейское роуд-муви, стал контрольным выстрелом в голову жанру видеоисповеди. «Пьета» — возвращение к прежнему Ким Ки Доку, певцу пролетариата, изломанных судеб и острых предметов. Правда, он слегка изменился: стал более схематичным, более внятным, более... неизбежным, что ли. Стал громче.

Поднявшись на сцену венецианского Sala Grande за своим «Золотым львом», Ким Ки Док спел корейскую народную песню «Ариран», которая в последний год превратилась в гимн режиссера. В фильме «Ариран» эта песня звучала постоянно, то трагедийно, то — в финале — умиротворенно. Вообще-то, «Ари-

«Пьета»
Pieta
Автор сценария, режиссер **Ким Ки Док**
Оператор **Ён Чжик Чжо**
Композитор **Пак Ин Ён**
В ролях: **Чжо Мин Су, Ли Чжон Чжин, Ким Чэ Рок, Кан Ёнчжин, Ён Ок Чжин**
Good Film, Finecut
Республика Корея
2012

ран», песню о том, как милый решил уйти через перевал, можно петь с любой эмоцией, она даже была неофициальным гимном корейских футбольных болельщиков. Кроме того, «Пьета» стала первым в истории Кореи фильмом, получившим главный приз на международном фестивале такого уровня. Но у всех, кто видел «Ариран» Ким Ки Дока, эта песня ассоциируется с жалобами, страданием, надрывом и тоской. Поэтому на церемонии награждения Венецианского кинофестиваля возникло ощущение, что, получая «Золотого льва» за «Пьету», режиссер немножко тоскует и жалуется. Ариран, ариран, арари-ё.

Декорация «Пьеты» — бедный квартал Сеула, захламленный остров в океане небоскребов, место, которое, по словам одного из эпизодических страдальцев фильма, скоро прекратит свое существование. Гаражи, склады, цеха, мелкие предприятия, проржавевшие ворота, горы мусора и запчастей, послушные механизмы, лязгающий мелкий бизнес. В этом механистическом мире существует некая фирма с обнадеживающим названием — зазывное рекламное обещание, что-то вроде «Доброй ссуды» или «Бесплатного сыра». В ней и работает герой — отморозок, выбивающий деньги из должников. Те, кто имел несчастье взять ссуду у этой фирмы, через три месяца обнаруживают, что их долг вырос в десять раз. Денег таких у них, конечно, нет, но мытарь может им помочь: он калечит должников и забирает их медстраховку. Она как раз покрывает сумму долга.

Калечит он всех по-разному, в зависимости от их ремесла: кому-то отпиливает руку, кого-то, после скрупулезных расчетов, сбрасывает с нужного этажа. Чтобы не до смерти, за мертвого страховку не дадут. Уговоры, посулы, мольбы об отсрочке бессмысленны: Кан До не знает жалости, не знает любви. Он кажется не человеком, а роботом; металлическое существо, еще немного — и прорастет железками. Но внезапно его начинает преследовать женщина Ми Сон. Вроде бы она его мать. Вроде бы она бросила Кан До сразу же после его рождения, и именно поэтому, говорит Ми Сон, он вырос таким жестоким. Он сначала не верит, требует извращенных доказательств, насилует ее, кормит своей плотью («ибо Плоть Моя истинно есть пища»). Но когда видит, что Ми Сон готова на все, внезапно смиряется и идет за ней с телячьей покорностью. Она вяжет свитер («Это не тебе»), моет посуду, готовит обед. Приручив Кан До, мать исчезает, инсценировав похищение.

Он ищет ее в этом аду сломанных механизмов, погубленных жизней, проходя по всем своим бывшим клиентам. Кто-то мертв, кто-то мерзок, кто-то хотел бы отомстить, но не может, кто-то умирает на глазах у близких. Когда мать появится в следующий раз, Кан До будет молить неизвестных похитителей о прощении, но все бессмысленно: месть не знает жалости. Тот самоубийца из первых кадров «Пьеты» — вот настоящий сын Ми Сон. Все, что она говорила и делала, было ложью во имя мести. Судьба искалечила Кан До, сломав ему любовь.

Да, все это звучит немножко, как радио «Шансон», взявшееся пересказывать греческую трагедию. Фильм Ким Ки Дока — гладильный пресс, ему не до полутонов. Нарочитость, почти кичевая задушевность Ким Ки Дока, его попытка всерьез показать капиталистическое общество как безжалостное и безлюбовное складское помещение, его умение столкнуть две «прибавочные стоимости», два абстрактных понятия, деньги и любовь, — все это заставило жюри Венецианского кинофестиваля предпочесть «Пьету» более сложным, тонким или бескомпромиссным работам, таким как «Мастер» Пола Томаса Андерсона или «Отвязные каникулы» Хармони Корина.

На пресс-конференции московского кинофестиваля «2morrow/Завтра» Ким Ки Док сам лучше всех проанализировал свой фильм: «Эта история держится на трех главных идеях. Первая — это деньги. В современном мире всем заправляет капитализм, и мне было важно показать связь человека и денег, как деньги взаимодействуют с людьми и влияют на них. Вторая тема — это тема семьи. Люди не рождаются злыми, такими их делает окружающая обстанов-

ка. И вопрос, который я ставлю: можно ли сохранить семью в сегодняшних капиталистических условиях? Третий момент носит религиозный оттенок: в финале фильма я хотел показать, что в современном обществе зачастую невозможно понять, кто здесь виновник, а кто жертва» (http://www.ridus.ru/news/47586/).

Надо заметить, что сама сцена оплакивания Христа в виде кичевой картинки с плаката, повторяющей «Пьету» Микеланджело, в фильме отсутствует. Этот постановочный кадр только на плакате. И это первый обман в чере-

«Пьета»

де обманов, на которой построена картина Ким Ки Дока. Здесь и хитрая схема выбивания денег из клиентов, не уступающая хитрой схеме выбивания любви из героя. Здесь и сын, который не сын, и мать — не мать. Женщина на плакате оплакивает убийцу своего сына — не умершего за наши грехи, а убившего за долги. Библейские аллюзии — обман, хотя даже в трейлере к «Пьете» кадр, где «мать» с «сыном» лежат в постели, показан встык с «Оплакиванием Христа» Виллема Кея. В фильме множество подобных рифм, библейских аллюзий, но все это неправда. Это лишь внешнее сходство. В «Пьете» в первую очередь видишь отзвук греческой трагедии с ее всевластным роком. Отсылки к Библии кажутся нарочитыми, их неинтересно считывать — как будто действие «Пьеты» происходит во времена античности, и эти аллюзии просто пока не к чему привязать. Нет еще Христа.

Капиталистическое общество в исполнении Ким Ки Дока — общество, где каждый человек действует, как вещь или как животное. Сравните: «Тот, кто хотел бы разобраться в социальных корнях античной эстетики, должен, прежде всего, принять во внимание рабовладение не как насилие просто, а как определенную форму насилия, а форма эта необходимо требует наличие *раба*, то есть человека, понимаемого и действующего как вещь или, по крайней мере, как животное... В античном мире свободные сознают себя рабами общего миропорядка, рабами прежде всего судьбы, рока». (А.Ф.Лосев. «История античной эстетики»).

Полунищий рабочий просит отрезать ему обе руки не из христианского смирения, он совершает героический поступок: так он получит вдвое больше денег и сможет прокормить семью. Ми Сон — не Богородица, она эриния, богиня мщения. Рабочий квартал Сеула — захламленные задворки греческой тра-

гедии, но бог из машины здесь уже не появится, потому что машины устарели, а денег на их починку нет.

«Пьета» — беззастенчивое кино, и именно это делает его актуальным. Это фильм быстрых действий и быстрых денег, в нем все — жертвы, и почти все — преступники. Здесь подкупает сочетание разных этических и эстетических систем: наносное христианство, глубинный политеизм, сравнение людей с механизмами (и тогда любовь и деньги — две смазки для этих механизмов), — в итоге получается идеальный объект современной массовой культуры. Не зря фильм представляет Южную Корею в «оскаровской» гонке, и не зря существует вино «Пьета» с постером фильма на этикетке. «И Кровь Моя истинно есть питие».

Ким Ки Док — брутальный сентименталист, романтик-оружейник, он режет и перекраивает своих героев, как ребенок, который хочет понять, как устроена его любимая машинка. Когда-то он работал механиком на заводе, и да, в его фильмах есть блаженное умение выточить пистолет и кофе-машину из чего угодно. К людям он относится примерно так же, как к железкам: из них тоже можно что-нибудь выточить или сложить (так герой сворачивает узлы из железки в начале «Диких животных»). Иногда люди ломаются, глотают рыболовные крючки, протыкают друг друга стеклом. Разнообразные поломки тоже интересуют настоящих механиков.

Но на самом деле его герои не механизмы — они, как и их создатель, обиженные и растерянные дети. Персонажи унаследовали от Ким Ки Дока детское любопытство к тому, как устроен мир, из каких железок он состоит. Жестокость его героев — это наивная детская жестокость: то скучающая, то заинтересованная, то жестокость запредельной обиды. В его фильмах нет психологически взрослых людей, они все, так или иначе, инфантильны. Хотя настоящих детей там тоже немного — разве что в раннем «Крокодиле». Ребенок из «Весны, лета, осени, зимы... и снова весны», девочки-подростки из «Самаритянки» быстро вырастают. Детская наивность растаптывается, уродуется, убивается, как в «Плохом парне» или «Адрес неизвестен». Убийством занимаются такие же дети, просто более озлобленные. Вселенная Ким Ки Дока — огромный детский сад, где никогда не было воспитателей и каждый ребенок самозабвенно ломает свою машинку.

Это особенно заметно в «Пьете»: Кан До, мальчик без мамы, поверив, что Ми Сон его мать, вдруг превращается почти в дошкольника. Покорно и счастливо ест из ее рук. Ночью ковыляет к маме в постель, а когда она его прогоняет, он, похныкивая, идет обратно к себе. В финале он найдет брата, правда, давно мертвого, и ляжет в могилу к своей семье — не умирать, просто полежать в одной постели.

Неуместной детскостью объясняется и обаяние фильмов Ким Ки Дока, и редкость иронии в его вселенной. Дети не всегда понимают иронию, они воспринимают ее либо как злую шутку, либо как правду и реагируют соответственно: верят или убивают. Дети берут то, что хотят, не думая о последствиях, дети становятся невидимыми, когда закрывают глаза, дети пускают время вспять и наказывают свое тело, если мир не слушается их. Но чаще мир им послушен: если ребенок захочет, в его домике — хибаре посреди реки, чужом пустом доме, палатке затворника или одинокой квартире — появится человек, который поймет героя. Или пистолет. Или кофе-машина. Ариран, ариран, арари-ё.

Финал «Пьеты» окончательно окунает зрителя в античность. Кан До, не в силах жить сломанной игрушкой, мальчиком без мамы, привязывает себя к фургончику одной из своих бывших жертв. За машиной-колесницей, уезжающей в предрассветную темень, тянется темный след. Когда взойдет солнце, будет видно, какого он цвета.

АНТОН ДОЛИН

Детектор веры

Шум океана слышен еще до того, как он возникнет на экране и заполнит его — синий, бурлящий, уходящий за рамку кадра, как за корму корабля. Кто смотрит на воду сверху? Вероятно, кто-то всевидящий и уж точно не человек: тот распростерся на верхней палубе, без чувств и мыслей. Лежит, недвижим, из него будто вышибли дух. Вот он, на пальму взгромоздясь, сбивает кокосы гигантским мачете, потом колет орехи, да так, что брызги сока летят прямиком в камеру, добавляет к молоку какую-то дрянь из банки и коктейль льет в глотку.

Он пьет не просыхая, пьет не только потому, что алкоголик, как и многие другие ветераны второй мировой, вернувшиеся в родные Штаты в 1945-м. У него особый талант, приобретенный не от хорошей жизни, — смешивать несовместимое. Машинное масло, медицинский спирт, растворитель для краски, лак для волос, гель для душа, немножко стирального порошка — все это разбавить водой, смешать, но не взбалтывать, и напиток готов: одних сведет в могилу, других вознесет к небесам. Это пойло — его святая вода, его шаманское зелье. Так же действует «Мастер» Пола Томаса Андерсона: моментальная интоксикация организма или волшебное опьянение и при любом раскладе сильнейшее похмелье поутру. Фильм застревает в сознании как заноза.

Герой, покуда безымянный, — моряк. Мы впервые видим его на корабле, а потом на пляже в последние дни войны. Одержимый делец Дэниел Плейнвью из предыдущей картины Андерсона «Нефть» («И будет кровь», There Will Be Blood, 2007) строил нефтепровод, чтобы выйти за пределы прерий, к морским берегам. На этих берегах встречает нас «Мастер»: вода

«Мастер»
The Master

Автор сценария, режиссер **Пол Томас Андерсон**
Оператор **Михай Малаймаре-младший**
Художники **Дэвид Крэнк, Джек Фиск**
Композитор **Джонни Гринвуд**
В ролях: **Хоакин Феникс, Филип Сеймур Хоффман, Эми Адамс, Прайс Карсон, Майк Хоуард, Сара Шошана Дэвид, Брюс Гудчайлд, Мэтт Херинг, Дэн Андерсон, Эндрю Копонен**
The Weinstein Company LLC, Ghoulardi Film Company, Annapurna Pictures
США
2012

повсюду, но напиться ею не получится. «От жажды умираю над ручьем... / Я всеми принят, изгнан отовсюду», — сказано об этом самом пьющем морячке. И жаждет он не только выпивки. Глотнув отравы, моряк бежит к сослуживцам, которые вылепили из мокрого песка женщину. Окруженный ржущими мужчинами, он ложится на песчаную фигуру и занимается с ней сексом: процесс идет, на его лице нет и намека на улыбку, смех вокруг постепенно стихает. Встав и отряхнувшись, он поворачивается к ним спиной, лицом — к морю, снимает штаны, начинает мастурбировать. Безразличная и безбрежная вода перед ним — как будущая жизнь, не сулящая намеков на удовлетворение.

Все ясно без слов, но он открывает рот и рассказывает странный анекдот — о том, как выбрить себе одно яйцо, второе поджечь и на эту наживку поймать краба. Он сам подобен крабу, он в непробиваемом панцире: глаза щурятся, над глазами каска, ниже глаз борт корабля, выражение лица не угадать. В военном госпитале его интервьюирует психиатр, но без большого успеха. Энурез — что ж, бывает, все внутренние органы разболтались. Нервный срыв — бог с вами, просто расплакался, читая письмо от девушки. Нет, не подружка, обычная знакомая; слезы — от ностальгии, вдали от дома случается. Другой врач показывает тест Роршаха, и долго ждать ответа не приходится: эта клякса — влагалище, тут член, а здесь наверняка член, входящий во влагалище. «Спасибо», — кисло хмурится доктор, пока пациент с кривой ухмылкой оглядывается по сторонам: не стырить ли из кабинета колбу-другую, чтобы потом смешать в уборной — и немедленно выпить.

Психология и психиатрия не помогут ни герою «Мастера», ни его зрителю: только эзотерический опыт, только трансцендентное, только то, что в «Нефти» туманно называлось Третьим Откровением. Остается поражаться, как смог сыграть эту «слишком человеческую» потребность феноменальный Хоакин Феникс — искореженный монстр с косой осанкой и герой-любовник в одном теле. Наверное, помог тренинг, пройденный на съемках «Я все еще здесь», нашумевшего мокьюментари Кэйси Аффлека о знаменитом актере, ушедшем из профессии ради карьеры рэпера. Там Феникс два года играл самого себя, последовательно размывая границы между экранным образом и жизненной стратегией.

Как экран фильма, снятого режиссером-пижоном на 70-*мм* пленку, шире обычного формата, так каждый штрих здесь значительно объемнее самой жизни. Моряк скитается по Америке и делится своим зельем — каждый раз новым — с особенными собутыльниками. В универмаге, куда он устроился фотографом, с продавщицей-моделью (ведь его настоящая девушка ждет где-то в недоступной дали). На плантации, где он собирает капусту, со стариком, подозрительно похожим на отца (его настоящий отец умер от алкоголизма). Красотка сморщится и закашляется, их знакомство ограничится единственной встречей. Старик потеряет сознание и начнет умирать, а пуэрто-риканские рабочие побегут по рассветному полю за героем, заподозрив в нем отравителя. Он будет бежать, бежать, бежать и попадет туда, откуда начинал путь: на берег, к воде. Тайком моряк проникнет на корабль, где играет соблазнительная музыка и светятся огни. Там наконец-то он найдет того, кто оценит его талант и выпьет с ним, — капитана, который размашисто представится: «Писатель, доктор, физик-атомщик, философ-теоретик, но прежде всего — человек».

Только здесь, на корабле, кое-что прояснится. Интервью Мастера с Подмастерьем записано на магнитную ленту, каждая деталь важна для протокола: 5 марта 1950 года, 18.00, на борту судна «Алетейя». Моряк должен назвать свое имя несколько раз подряд, и с тех пор его не забыть: Фредди Куэлл. Наблюдая за методами харизматичного лидера секты, поневоле вспомнишь, что писала пресса до премьеры фильма: мол, в его основу легла история дианетики и сайентологии, а также биография их создателя Рона Хаббарда. Все так, Филип Сеймур Хоффман — он же Мастер — даже внешне похож на Хаббарда, кого одни считают пророком, а другие прохиндеем и кто действительно был капитаном судна, на борту которого в самом начале 1950-х было положено начало Церкви сайентологии.

Однако историки мировых религий будут разочарованы «Мастером», как и любители модного пятидесятнического ретро. Тени Mad Men промелькнут на стоп-кадрах со снимков, сделанных Фредди в универмаге: трое мальчиков в синих рубашках, молодая пара, блондинка с вздернутым носом, все улыбаются, будто на рекламных плакатах. Нервов фотографа хватит ненадолго. Вот он влезает в потасовку с тучным бизнесменом, напрашиваясь на увольнение, и убегает из картинки в рамке уютного послевоенного десятилетия. Подальше от стабильной почвы — к палубе, которую качает вдоль и поперек, уводя за границу тщательно стилизованной эпохи. Что полностью совпадает с задачами Мастера: тот подозрительно относится к концепции настоящего времени, пробуждая в каждом из адептов секты память о прошлых жизнях, размыкая конкретный момент до мига вечности — безбрежной, притягательной, как океан. Они называют это дырой во времени.

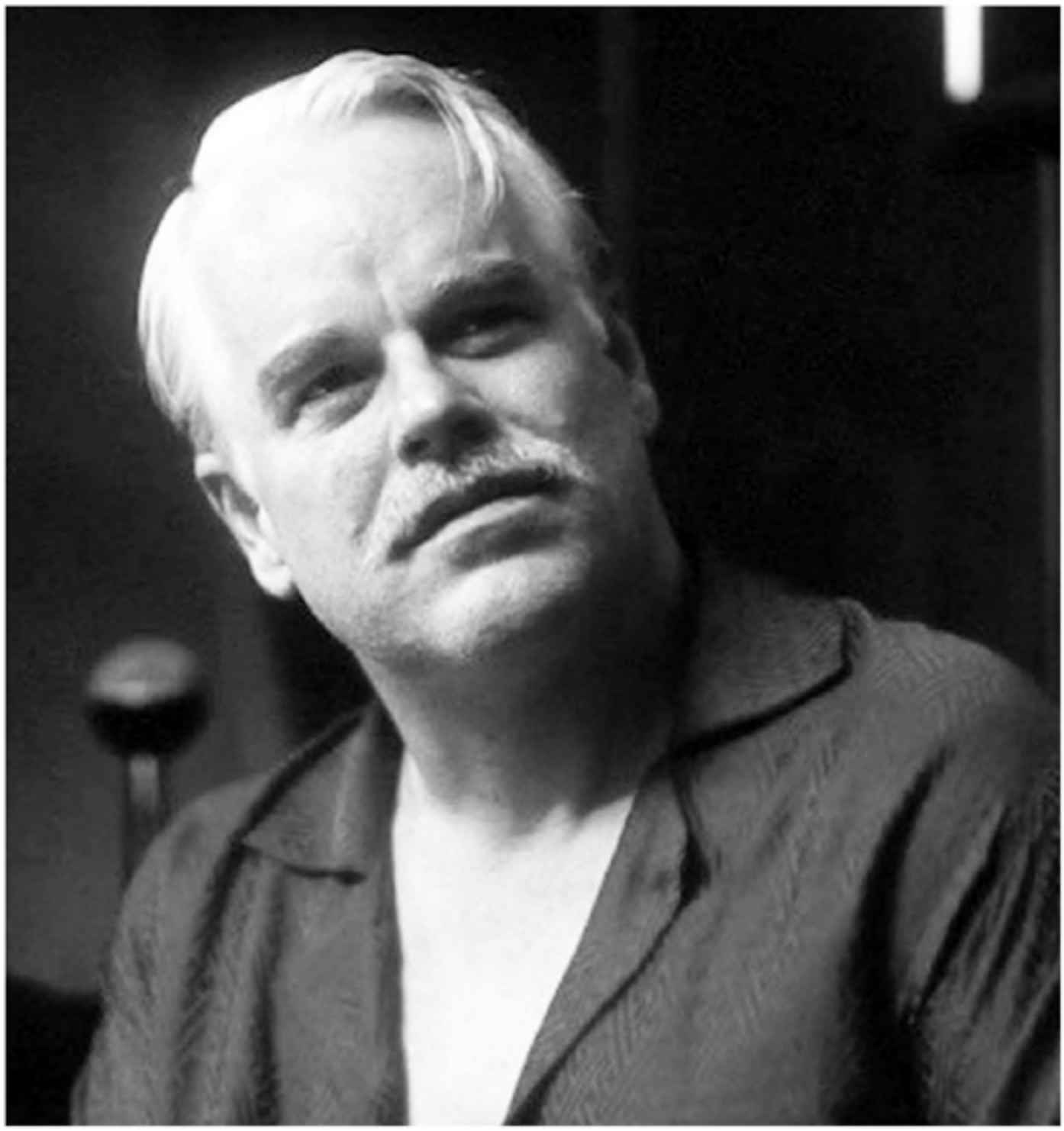
Просверлить в эпохе дыру и проскользнуть в нее незамеченным — стратегия, противоположная той, что исповедовал герой «Нефти». Мистер Плейнвью бурил почву, чтобы угнездиться в ней навсегда, преодолеть эпоху, взять над ней верх (и преуспевал, куря дорогие сигары в особняке на морском берегу в самый разгар Великой депрессии). Фредди земля ни к чему: волны уносят его, как щепку, все дальше от реальности. В начале фильма по радио вещает генерал Макартур: война закончена! Вместо того чтобы в оторопи застыть и закричать что-нибудь победное, как это принято в кино, герой проскальзывает в трюм, подальше от трансляции, чтобы слить торпедное топливо в склянку, а потом приготовить из нее очередную порцию адского самогона. История идет своим ходом, а он — своим, параллельным. Подчеркнуто это гиперреалистическими красками и деталями, укрупненными 70-*мм* пленкой, будто увеличительным стеклом. Недаром художником-постановщиком здесь выбран Джек Фиск, работавший с Линчем и Маликом. Андерсон не архивариус, а фантазер: он не пытается нечто воссоздать — он создает заново, с чистого листа. Так впавший в амнезию открывает для себя мир, очищенный от лишних или ложных воспоминаний.

Удивляться ли тому, как легко Мастер и Фредди Куэлл находят общий язык? Учение сектантов называется The Cause: многозначному слову легко подобрать массу эквивалентов, если бы не суть доктрины, позволяющая сделать выбор в пользу конкретного перевода — «Первопричина». Мастер вводит своих учеников в состояние транса, заставляя вспомнить о прежних жизнях и временах. Скептики считают, что он усыпляет адептов, гипнотизирует их, сам же он утверждает, что, напротив, пробуждает (известная дилемма из «Матрицы»: выбери таблетку и реши, какой мир считать реальным, а какой приснившимся). Подобный сеанс сразу, еще на корабле, Мастер проводит с Фредди, требуя не моргать и не думать, отвечая на вопросы. То ли исповедь, то ли допрос — момент высшего напряжения в фильме. Итак: мать в психушке, отец на кладбище, невинность потерял с родной теткой, на войне убивал япошек. «Твои неудачи беспокоят тебя?» — «Нет». «Твоя жизнь — борьба?» — «Нет». «Тебе интересны другие люди?» — «Не особо». «Ты веришь, что Бог спасет тебя от собственной смехотворности?» — «Нет».

Слово сказано не всуе. Этот диалог единственный, где слово «Бог» — не междометие. Здесь ключ к эстетике фильма, который требует ответов на риторические вопросы и отправляет за грань яви — в галлюцинацию, еще более правдоподобную, чем сама реальность. Но здесь же и указание на лейтмотив: смехотворность человека и попытка его спасения через контакт с Богом.

Неужто рыжий усач в красной пижаме — сам Всевышний? Для Фредди — да. Он моментально проникается доверием к собеседнику, соглашаясь служить ему верой и правдой, хотя тот не скрывает своих намерений: сделать моряка своим протеже и подопытной крысой. Многозначность оригинального названия — The Master — прямое указание на то, что Фредди повстречался не с обычным сектантом-мошенником. The Master — одновременно Учитель, Повелитель, Господин. Почему не Господь? На правах Господа Мастер сочета-

ет браком свою дочь Элизабет и ее возлюбленного Кларка, а потом толкает длинную речь о том, как бессмысленны были любые свадьбы до сегодняшнего дня. Заинтригованный Фредди видит за банкетным столом когорту апостолов и присматривается к жене учителя, Пегги. Супруг называет ее попросту «мама» — и правда, беременная, с ребенком на руках, она вылитая Богоматерь (не поверишь, что та же Эми Адамс играла принцессу-дурочку в «Зачарованной» и энергичную барменшу в «Бойце»).



«Мастер»

Видимых чудес Мастер, как приличествует демиургу, на глазах учеников не творит: подлинная вера должна быть недоказуемой. Его стезя — не фокусы, но управление миром. Разумеется, ни к чему ему и земное имя, которое звучит, будто невзначай, уже после того, как фильм перевалил за середину, причем произносят его не «верные», а судебные приставы, пришедшие арестовывать Мастера за незаконную медицинскую практику: Ланкастер Додд.

Но — странное дело! — без уверовавшего неофита он теряет свой божественный авторитет, который порой готовы оспаривать даже адепты (Фредди тут же кидается на них с кулаками). Его новый любимый ученик не простой алкоголик — он духовидец, способный прозреть невидимое. Умопомрачительные алкогольные коктейли Фредди — тот фимиам, который питает божество. «Он писал всю ночь. Ты его вдохновляешь!» — заявляет Пегги еще на корабле. Не случайной здесь кажется каждая деталь, вплоть до фамилии актера: недаром первый конгресс «Первопричины» устраивают в Фениксе, штат Аризона, по словам самого Мастера, в «городе, названном в честь горделивой птицы, способной возрождаться из пепла». Именно Фредди сопровождает

Мастера как его официально назначенный пророк в пустыню, чтобы откопать таинственный сундук с рукописью Второй книги — что это, как не Новый Завет? Он же как фотограф создает образ Мастера, по сути, икону.

Мастер спрашивает: «Ты непредсказуем?» В ответ Фредди громко выпускает газы и смеется. Мастер снисходителен: «Хорошо посмеяться во время процесса!» Мастер — один из немногих, кто понимает юмор Фредди; Фредди — единственный, кто способен насмешить Бога. «Глупое животное. Грязное животное», — говорит тот почти нежно. И это не случайные слова. На корабле Фредди встречает стенографисток, расшифровывающих проповеди Мастера, и успевает услышать мантру, повторяемую вновь и вновь: «Человек — не животное. Мы должны вернуть его к изначальному совершенству». Пока звучат возвышенные строки, он успевает передать незнакомой девушке записку со смайликом: «Хочешь потрахаться?»

После свадьбы учитель рассказывает притчу о прирученном драконе. Сначала огнедышащий — вернее, огонь поглощающий — Фредди не торопится быть на поводке. Инстинкты Фредди — вызов для Мастера, его важнейшая ставка. Понемногу проникаясь идеями «Первопричины», Фредди становится первейшим ее бойцом и отвергает недвусмысленные авансы Элизабет. Когда на вечеринке его одурманенное сознание начинает видеть всех женщин обнаженными, он просто закрывает глаза. Искушение изгнано, больной излечен: он больше не животное. Или, по меньшей мере, не дикий зверь.

Для определения жанра «Мастера» напрашивается слово «мистерия»; для обозначения стилистики — как ни жаль, навеки прикованный к определенному периоду в истории кинематографа термин «экспрессионизм» (*«принцип всеохватывающей субъективной интерпретации действительности»*, как учит нас БСЭ). Но при этом кинематографические аналоги найти трудно: скорее, вспомнится безумный и гениальный американский роман о конце второй мировой, так же пропитанный паранойей, эротикой и конспирологией, — «Радуга тяготения» Томаса Пинчона (которого, к слову, Андерсон давно планирует экранизировать). Или опера: сюжет фильма можно возвести к «Волшебной флейте». Если Мастер — преемник Зарастро, то Фредди сочетает в себе черты дурачка Папагено и Тамино, ищущего любви.

Как в подлинной опере, в этом фильме музыка не иллюстративна, а содержательна. От избытка чувств персонажи периодически начинают петь — тексты поп-хитов органично вплетаются в диалоги, не требуя адаптации. «Я писала маме, я писала папе, а теперь пишу тебе...» — напевает девушка фрагмент шлягера The Andrews Sister (особо популярного во время второй мировой), имея в виду свою переписку с моряком Фредди. Прощаясь с учеником, Мастер поет ему любовную балладу о самом медленном путешествии в мире — I'd like to get you on a slow boat to China Фрэнка Лоссера — и время будто застывает на месте.

Там, где не хватает певческих данных актеров, включаются закадровые номера. Расставание главных героев отмечено бархатным вокалом Джо Стаффорд, выводящей No other love can break my heart, а когда в начале фильма камера виртуоза Михая Малаймаре бесконечно долго скользит по интерьерам дорогого универмага, его идиллию нарушает обещание экзорцизма и охоты на еретика Фредди — обманчиво идиллическая Get thee behind me Satan в исполнении Эллы Фицджеральд. Похоже, Андерсон — патентованный визионер, но звук в его фильмах подчас важнее визуального ряда. Если приглашение нового молодого румына Михая Малаймаре, до того работавшего в основном с Копполой-старшим, в качестве оператора вместо Роберта Элсвита прошло почти незаметно, то обойтись без Джонни Гринвуда, гитариста Radiohead и композитора двух последних картин режиссера, здесь было бы невозможно. В его впечатляющей сюите умиротворяющие мажорные аккорды вдруг растворяются в дисгармоническом хаосе, а ненавязчивый ритм — вроде размеренного дыхания спящего или тиканья часовых стрелок — переходит в жутковатое крещендо, параноидальное, задыхающееся. Это музыка, ли-

шенная катарсического разрешения, музыка неуверенности и разлада; воспользуюсь формулировкой Чарлза Айвза: это «вопрос без ответа». Музыка Гринвуда наводит на мысль о том, что у человека с Богом, при поверхностной гармонии их союза, что-то не складывается.

«Ты лжешь?» — «Нет». «Ты лжец?» — «Да». Во время первой же беседы Мастера с Фредди этот парадокс вбивает клин между ними; условие их контакта — абсолютная откровенность. Кризис наступает, когда человек осознает, что и Всевышний ему врет. Додда арестовывают, Фредди пытается защитить его от полиции и попадает в соседнюю камеру. Экран поделен надвое: слева человек, справа Господь — и ведут они себя сообразно статусу. Первый бесится, воет, разбивает ногой унитаз, бьется башкой о кровать и стену; второй невозмутимо продолжает изрекать мудрые трюизмы. Но положение обязывает к равенству, и вот уже оба орут, посылая друг друга куда подальше. Ведь человек впервые посмел усомниться в авторитете: «Ты все это выдумал! Ты сам не знаешь, о чем говоришь!» Ложь — антоним веры. Там, где есть место обману, нет надежды на Бога.

Фредди и Додд — два «ненадежных рассказчика», и потому так зыбка вселенная фильма. Ложь — способ сохранить сокровенное, не раскрыть секрет: мистерия по-английски — mystery play, а где таинство, там и тайна. Секрет Додда — его неспособность соответствовать высокому статусу: долгожданная Вторая книга не становится откровением даже для последователей, сеансы гипноза не способны излечить лейкемию, методика не может дать облегчения даже единственному адепту, который истово желает излечиться. Додд не шарлатан, он еще хуже: уверовавший в свою божественную силу демагог.

В чем же секрет Фредди? Прежде всего в том, что он отнюдь не животное. Его перманентная неудовлетворенность, как и жажда, носит вовсе не физиологический характер. Да и с женщинами у этого эротомана все не клеится: когда коллега по работе расстегивает блузку, он неловко ржет, как школьник, и начинает краснеть; когда Пегги испытывает его выдержку, читая вслух фрагменты порнографического романчика, он остается достойным наследником андерсоновских героев. Их томящаяся плоть скорбит по невозможному: порноактер Дирк Дигглер («Ночи в стиле буги») с рекордно длинным членом имеет сознание вечного подростка; секс-звезда Фрэнк Мэки («Магнолия») — комплекс брошенного ребенка; бизнесмен-инфантил Барри Иган («Любовь, сбивающая с ног») звонит в «секс по телефону», чтобы поговорить по душам. В памяти Фредди живет своя Тамина — платоническая любовь по переписке, шестнадцатилетняя девушка из родного городка, некто Дорис. Ее неправдоподобно белоснежный дом — святилище: заповедная зона, куда грешника в тельняшке не пускают на порог. Сама она, брошенная им в начале войны, осталась в далеком прошлом, куда невозможно вернуться: потому так соблазнительна для Фредди доктрина «Первопричины», позволяющая обернуть время вспять. Но Дорис — планета недостижимая и не меркнущая, как Полярная звезда. И она — ориентир.

Работа Хоакина Феникса и Филипа Сеймура Хоффмана еще и потому так сложна и впечатляюща, что оба сыграли роли людей, вжившихся в придуманные амплуа. Сыграли играющих. Фредди на самом деле идеалист, а мистик Ланкастер Додд, напротив, завзятый реалист. Женатый респектабельный мужчина, окруженный потомками всех возрастов, разглагольствует о влюбленности, но довольствуется суррогатом (мимоходом мы видим, как Пегги удовлетворяет его рукой перед отходом ко сну).

Подлинную природу обоих мы наблюдаем в одной из самых загадочных сцен фильма. Додд с дочкой, зятем и Фредди устраивают мотогонки в пустыне. Сперва на мотоцикл водрузится он сам и погонит вдаль под аплодисменты — чтобы вернуться в ту же точку, усталым и счастливым: поездка вхолостую, по проверенному маршруту. Потом его место займет Фредди и поедет в противоположном направлении — с тем чтобы пропасть из виду и раствориться в пейзаже вместе с мотоциклом. Он догоняет недостижимое. Неуди-

вительно, что движется он к тому самому белому дому, где его должна ждать Дорис, но, разумеется, давно уже не ждет. Недоступное должно остаться недоступным. Она переехала, вышла замуж и сменила фамилию, окончательно перейдя из реального мира в мир грез. Теперь она — Дорис Дэй (по мужу).

«Мастер» — не синефильский фильм, но совсем без этого свойства не обошлось. Вот Фредди, не нашедший Дорис и бросивший Мастера, сидит в зале и смотрит детский мультик про пиратов и сокровища. Вдруг билетер приносит в пустой зал телефон и протягивает ему трубку: на проводе — его капитан. Последняя встреча, эпилог — на родине пиратов, в Англии, куда переехал штаб «Первопричины». Прощальная жертва на покинутый алтарь — четыре пачки сигарет Kools, привезенные учителю из-за океана. Додд вспомнит, наконец, и о той прошлой жизни, когда работали вместе над общим делом: в Париже, осажденном пруссаками, они рассылали голубиную почту. Вероятно, этот штрих — отсылка к благословенной доницшеанской эпохе, когда о разладе человека и Бога еще не было объявлено столь громко. Но это было давно. А сейчас Фредди разворачивается и уходит навсегда, пообещав увидеться в будущей жизни, в возможность которой он, кажется, вовсе не верит.

Первая половина «Мастера» — затяжной алкоголический трип, который притворяется реалистическим повествованием; вторая, больше похожая на череду сумасшедших сновидений, фиксирует процесс протрезвления.

Фильм Андерсона — о неизбежности, неотвратимости и трагизме свободы, на которую обречен современный человек; эта современность началась именно тогда, после второй мировой.

С другой стороны, вечное стремление к недоступной и неведомой Дорис хотя бы предполагает движение, в отличие от уютного религиозного тупика. В него Фредди утыкался, пытаясь пройти испытание Мастера: метался от окна к стене и обратно, пытаясь разбудить в себе хоть щепотку сверхъестественности, хоть какую-то возможность преодолеть реальность. Безуспешно. Зато моряк обнаружил в себе способность эту реальность изменять («Какого цвета мои глаза?» — спрашивает Пегги, и он отвечает: «Зеленого». «Сделай их синими», — просит она, и глаза синеют. «Теперь черными» — и они вновь меняют цвет).

The Master — еще и Хозяин. Почему не хозяин самому себе? Покинув Додда и оставшись в одиночестве, Фредди наконец-то без малейшего труда, одним взглядом соблазняет девицу в ближайшем пабе. Оседлав его в чердачной каморке, она улыбается, ожидая от кавалера шутки или комплимента, но тот спрашивает, как ее зовут; Уинн Манчестер земное, настоящее имя, под стать ее тяжеловатому, совсем не эфемерному телу; а потом просит не моргать и отвечать на его вопросы. Теперь он — Мастер.

Раньше, неприкаянным бродягой, случайно затесавшимся в толпу сектантов, он проскальзывал в кабинет хозяйки богатого особняка и пытался что-нибудь украсть, но мраморная статуэтка обнаженной девушки никак не лезла в карман куцего пиджака. Теперь, присягнув не Вере, а Неуверенности, он знает, что эту капризную деву (назовем ее Дорис: согласно греческой мифологии именно так звали морскую нимфу, дочь Океана и мать Нереид) в карман не спрячешь.

Это и есть та самая «смена партнера», о которой поет Хелен Форест в старенькой песне Changing partners на финальных титрах. Фредди ложится, обнимает спутницу, которую вылепил сам из песка, пока не начался прилив и вода не смыла его хрупкое творение. Он закрывает глаза и слушает шум волн.

СТАС ТЫРКИН

Светлое прошлое

«После мая» / «Что-то в воздухе»
Après mai / Something in the Air
Автор сценария, режиссер **Оливье Ассаяс**
Оператор **Эрик Готье**
Художник **Франсуа-Рено Лабарт**
В ролях: **Клеман Метайе, Лола Кретон, Феликс Арман, Кароль Комб, Индиа Менуэс, Хьюго Концельманн, Матиас Рено, Леа Ругерон**
MK2 Productions, France 3 Cinéma, Vortex Sutra, Canal+, Ciné+, Region Ile-de-France
Франция
2012

Масштабное историческое полотно «После мая» (Après mai, английское название — «Что-то в воздухе», Something in the Air) виртуозно снято Оливье Ассаясом как современный репортаж, хотя время действия — начало 1970-х. Впрочем, де-факто 1970-е в картине еще не наступили: «после мая» 1968-го календарь то ли некому перелистывать, то ли его упразднили, как буржуазный пережиток, и Ассаяс фиксирует межеумочность этих «странных дней» — несущихся вихрем, горящих, как сноп сена, взрывающих обыденность и, как любые дни, обманчиво топчущихся на месте. В этот раз — в неоправдавшихся надеждах «затмить» собой дни мая 1968-го, продлить их послевкусие, растянуть революционный порыв, задержать короткое дыхание утопии.

Ко времени у Ассаяса особое отношение. Полуавтобиографическая, по признанию режиссера, картина о молодости, пришедшейся на времена революционной эйфории, идеализма и буйства надежд, забрасывает нас в прошлое из времен социального пессимизма и отсутствия всего перечисленного. Но при этом оставляет здесь и сейчас. Пусть на улицах вновь неспокойно, тогдашняя эйфория, пронизанная верой в светлое будущее и собственную судьбу, невозможна сейчас ни в Париже, ни в Риме, ни в Нью-Йорке, ни в Москве. Недаром у главного героя, юного художника-абстракциониста по имени Жиль (дебютант и синефил Клеман Метайе, родившийся в 1993-м, как и почти все актеры-любители этого фильма), при полном попадании в образ тогдашнего «мечтателя» кислая физиономия современного скейтбордиста, еще не успевшего пожить, но уже заранее во всем разочаровавшегося. Как и у всех осталь-

ных живущих верой в революцию его друзей и подруг, днем штудирующих леф-тистскую прессу, а по ночам разрисовывающих блочное здание школы бун-тарскими граффити и вступающими в потасовки со школьной охраной. Представить их задающими себе вопрос: «А что ты сделал для рабочего клас-са?» (судя по заметкам для прессы, он сильно волновал Ассаяса в те годы) — решительно невозможно. Тем не менее свои пламенные речи протеста пред-ставители «нового поколения», впечатляюще лаконично представленные ре-жиссером во всем многообразии уникальных человеческих типов (в пресс-релизе он не зря поминает Роберта Олтмена), толкают убежденно и убедитель-но, с горячей верой в предлагаемые обстоятельства и с явным желанием в них оказаться.

С Жилем и его соратниками по революционной борьбе режиссер знако-мит нас в момент усвоения цитаты из Блеза Паскаля, которую хоть в эпиграф выноси: «Между нами и раем и адом — всего лишь жизнь, самая непрочная штука в мире». Помещая современную молодежь в мизансцены собствен-ной юности — впрочем, режиссер склонен их скорее придумывать, чем вос-создавать «правдиво», — Ассаяс не забывает о том, что юность по определе-нию не в состоянии жить прошлым. Только настоящим и совсем чуть-чуть — будущим. Но светлое будущее героев, неформалов и анархистов, — это кис-лое настоящее сыгравших их роли актеров, представителей несравнимо бо-лее рационального поколения.

«Все они радикалы, но отстаивать им нечего», — констатирует Ассаяс. В щенячьих глазах героев этого беглого дайджеста всех классических романов воспитания, закалки и становления отражается не столько отсутствие идеа-лов, сколько собачья по ним тоска. Но и она, эта тоска, величина, кажется, постоянная, а не переменная.

Повинуясь семейным формальностям, Жиль помогает впадающему в болезнь Альцгеймера отцу настукивать на машинке сценарий мелкобуржу-азного телесериала по роману Жоржа Сименона. А в финале «дорога перемен» (revolutionary road) приведет радикала и экспериментатора в съемочную груп-пу фильма категории «В». Она снимает на лондонской студии Pinewood оче-редную бодягу про гигантского зеленого ящера в плотоядном оскале. Пред-мет его вожделения — старлетка на субмарине в меховом бикини. По заин-тересованному лицу будущего кинематографиста можно предположить, что участие в производстве буржуазной киномакулатуры ему не менее интерес-но, чем разбрасывание листовок в школьном дворе. Всему, как говорят пош-ляки, свое время.

Великолепной проработки первый и второй план картины, ее безуко-ризненно воссозданные детали и музыкальный фон без видимых усилий по-гружают в атмосферу краткосрочного «праздника непослушания». Но манера съемки не то чтобы отчуждает воздушную атмосферу, но снижает общий гра-дус, остужает праздник, оставшийся с Ассаясом навсегда, до «нормальной» тем-пературы, свойственной нашему времени.

Сказать, что «тогда» так не снимали, значит, ничего не сказать. Скажем, «Нет», новая картина чилийца Пабло Лоррейна аутентично снята реальны-ми телекамерами 1980-х, и растянутая на экране размытая картинка настой-чиво напоминает латиноамериканские теленовеллы и «Международную па-нораму».

Панорамная романная форма «После мая», как и любая другая «художе-ственность», рассматривалась тогдашними активистами как исключительная буржуазная пошлость и была абсолютно не представима. Недаром члены ра-ботающей в Италии киногруппы отказываются предоставить Жилю камеру для его киноэкспериментов: «Мы снимаем не фикшн, а только агитпроп». Очаро-ванная подобной концепцией кинематографа, подруга Жиля Кристин (Лола Кретон), не задумываясь, бросает его ради увлекательной киноэкспедиции.

Стилизовать «революционный синтаксис» тогдашнего левацкого кино сейчас было бы отчаянной глупостью или запоздалыми, если не истраченны-

ми, порывами романтизма, которого успешно избегает автор книги «Отрочество после мая» (Une adolescence dans l'après-Mai). Хотя Ассаяс в свободном плавании по волнам своей памяти имеет полное право на ностальгию. Так же, как в «Карлосе» — исчерпывающем отчете о деятельности пламенного революционера и международного террориста Ильича Рамиреса Санчеса (действие этой эпопеи тоже разворачивается «после мая», но в гораздо менее трепетные, уже «наступившие» 1970-е годы), режиссер имел право на некоторый морализм. Но объективистская камера Ассаяса, его незамутнен-

«После мая» / «Что-то в воздухе»

ный постмодернистским цинизмом взгляд — как бы скользящий по поверхности, но при этом приникающий в суть вещей — свидетельствуют о полном равнодушии к «чувствительным» условностям «художественного кино» (фикшна). А прямолинейность агитпропа успешно преобразована Ассаясом в прозрачность постдокументального реализма, не чурающегося ни поэзии, ни синефильских подмигиваний, ни элегантных и старомодных затемнений.

МАРИЯ КУВШИНОВА

Guilty pleasure

Случается, автор настолько совпадает с эпохой, что не замечает ее конца. В фильмах Де Пальмы царят вечные 80-е — время, когда плохой вкус стал нормативным, секс опасным, а карьера желанной. Яппи на лезвии бритвы; с одной стороны, СПИД, с другой — туманное будущее, обвинения в харрасменте, цифровая революция и 11 сентября, после которого место в лучшем нью-йоркском офисе уже больше не кажется привлекательным.

И предыдущий фильм «Без цензуры» (2007), и теперешняя «Страсть» — 80-е, в параллельной авторской вселенной дотянувшие до наших дней. Это мир, который пропустил пару кругов на временно́й спирали. Здесь возможен Интернет, но невозможен iPhone; все, что порождено логикой нулевых, для Де Пальмы находится в слепой зоне. Поэтому «Без цензуры», вроде бы имитирующий солдатские видео, выглядел документальным фильмом из иной реальности: создавая неправдоподобные интерфейсы вымышленных сайтов, Де Пальма был уверен, что именно так выглядит YouTube. Режиссерское заблуждение в итоге спасло картину от забвения: в нулевые реальность выливалась с экрана гекалитрами, но «Без цензуры» остался в памяти как интересный опыт отстранения в кубе, когда очевидное искажение самим художником принимается за достоверность.

Интересно, что «Без цензуры» был частью экспериментального проекта, начатого в середине нулевых американским телеканалом, который специализируется на показе кино: известные режиссеры получили цифровые камеры и небольшие (около одного миллиона долларов) бюджеты, чтобы сделать фильм для

«Страсть»
Passion

Авторы сценария **Натали Картер, Ален Корно, Брайан Де Пальма**
Режиссер **Брайан Де Пальма**
Оператор **Хосе Луис Алькайне**
Художники **Корнелия Отт, Астрид Пёчке**
Композитор **Пино Донаджо**
В ролях: **Нуми Рапас, Рейчел Мак-Адамс, Франк Виттер**
Integral Film, SBS Productions
Германия — Франция
2012

одновременного релиза в кинотеатрах, в кабельной сети и на DVD. Другой известный участник проекта Стивен Содерберг на тех же условиях снял «Пузырь». Очевидно, что эксперимент, при помощи которого продюсеры еще в начале нулевых пытались нащупать направление для развития цифрового кино, для Де Пальмы представлял чисто эволюционную сложность; яппи из 1980-х не нужен iPhone — он просто ничего не сможет с ним сделать. (Похожим образом заблудился в цифровой вселенной и Питер Гринуэй, одним из первых догадавшийся, куда дует ветер: он думал, что прокладывает новый путь, но оказался со своими «Чемоданами Тульса Лупера» далеко позади, на обочине.)

«Страсть» снова снята на 35-*мм* пленку, она ничем не притворяется, существует на территории чистой условности и гораздо меньше, чем «Без цензуры» (по крайней мере, поначалу), конфликтует с нашей потребностью в узнавании. Это отчасти осложняет восприятие для нелояльного зрителя: перепутав депальмовскую реальность с собственной, легко возмутиться появлению устройства, похожего на дешевую «алконокию», — оно без запинки выдается за сверхсекретный коммуникатор и играет ключевую роль в поединке талантливой, но закомплексованной брюнетки с расчетливой блондинкой.

Здесь мы неизбежно возвращаемся к основной характеристике 80-х — легитимизированному плохому вкусу. Выражение guilty pleasure, как известно, не имеет точного аналога в русском языке; в случае с фильмами под guilty pleasure чаще всего понимают именно преступление против вкуса — когда удовольствие получаешь от того, что не вписывается в твой собственный (или конвенциональный) эстетический канон. «Страсть», в которой, как в «Плейбое», друг о друге грезят брюнетка, блондинка и рыжая, — это, безусловно, guilty pleasure и пощечина сегодняшнему вкусу.

В англоязычных рецензиях часто встречается слово «трэш».

Виной тому не только «мусорная коллизия»: начальница-блондинка ворует у подчиненной-брюнетки идею и соблазняет ее, вызывая страстные чувства — сначала любовь, потом ненависть. Очевидно, что секс (и шире — сексуальное напряжение) на большом экране (так же, как отчасти и насилие) сегодня чаще всего вызывает презрительную усмешку и считается непристойностью, но уже по другим причинам, чем прежде: кинематографу уже не угнаться за Интернетом, который открывает перед зрителем миллионы окошек с абсолютно любыми проявлениями человеческого либидо. Для того чтобы сегодня решиться на секс в кино, надо быть отважным провинциалом вроде Кирилла Серебренникова или мастером старой школы, как автор «Страсти».

Де Пальма, рапортующий из своей реальности, это противоречие каким-то образом все же чувствует: вслед за поддельными солдатскими видео из «Без цензуры» здесь у него появляется якобы снятая на телефон имитация порно — брюнетку застукали с бойфрендом блондинки. Несмотря на эту деталь — робкий привет из нашей реальности всеобщего подглядывания, — в целом «Страсть» кажется эротическим фильмом из популярной в 80-х подкатегории «Офис»; похоже, поджанр был убит невыносимой историей с Моникой Левински. Еще один видеоролик — комические видео с офисных камер слежения — сотрудники компании по старинке смотрят на общем собрании; в мире Де Пальмы нет не только предметов с логикой iPhone, но и социальных сетей.

Конфликт современных технологий и внутреннего пространства картины превращают «Страсть» в интересный временно́й парадокс: история из 1980-х рассказана так, как будто она происходит сейчас. Но случай Де Пальмы невольно вызывает и другое соображение. Если и возможен сегодня технологичный триллер о человеческих страстях, то это, скорее, «Социальная сеть», чем депальмовский римейк Алена Корно: выходит, что Фейсбук действительно волнует больше, чем секс.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Пляжный нуар

Самые прекрасные моменты путешествий наверняка те, в которых сворачиваешь с дороги. Например, отправляясь во Флориду, зависаешь где-то рядом: в странных, заплеванных, пропахших алкоголем местах. Именно в них воспоминания об обнаженных телах на пляже, с их подростковой сексуальностью, струями пива и пота, обретают меланхоличный оттенок сиюминутности. Словно случайно замеченное на стене бара кислотное граффити, которое, возможно, скоро исчезнет и создано неизвестным автором (обычно тинейджером) за считанные секунды. Эта энергия сопричастности чему-то доступному, но скользкому и опасному накрывает, как волна сёрфингиста, зрителя «Отвязных каникул» Хармони Корина.

Бешеный драйв от мелькающих на экране образов, бит, агрессивные цвета слагаются в трип, эффект от которого сравним с похмельем от феерической вечеринки. Когда утром сложно вспомнить, что в реальности ночью случилось, но некоторые эпизоды, подобно снимкам диковинных граффити, застрянут в памяти навсегда.

Сюжет фильма прост, фактически сведен к фабуле комикса. Четыре ученицы колледжа: Фейт (Селена Гомес), Кенди (Ванесса Хадженс), Брит (Эшли Бенсон) и Котти (Рейчел Корин), вооружившись молотками и игрушечными пистолетами, грабят закусочную, для того чтобы на эти деньги в разгар каникул смотаться на побережье. А там нырнуть в липкую атмосферу тусовки, где алкоголь и кокаин не иссякают в сутолоке у бассейна. Не случайно Корин выбрал на главные роли Селену Гомес (сериал «Ханна Монтана») и Ванессу Хадженс (сериал «Классный мюзикл») — идолов юного поколе-

«Отвязные каникулы»
Spring Breakers
Автор сценария, режиссер **Хармони Корин**
Оператор **Бенуа Деби**
Художник **Эллиотт Хостеттер**
В ролях: **Селена Гомес, Ванесса Хадженс, Эшли Бенсон, Хезер Моррис, Рейчел Корин, Джеймс Франко**
Division Films, Iconoclast, Muse Productions, O'Salvation, Radar Pictures Inc.
США
2012

ния. Однако поместил их в провокационный, гангстерский, а потому незнакомый контекст. На Венецианском фестивале визг поклонниц молодых актрис заглушил все звуки перед Palazzo del Casino, где проходила пресс-конференция фильма.

Этот факт еще раз доказал, что в пространстве нынешней информационной эклектики школьницы из диснеевских мюзиклов флиртуют с настоящими гангстерами, фанаты подростковых ситкомов берут штурмом кулисы Венецианского фестиваля, а бандитские выходки соотносятся с акциями

«Отвязные каникулы»

современных художников. Ежедневное фланирование по ленте Фейсбука, блуждание по заголовкам статей не предполагают погружения в детали: не важно, идет ли речь о потерявшихся девочках, перформансистках или преступницах. Ритм скольжения по новостным ссылкам буквально дублирует ритм скольжения подростка-сёрфера, от которого реальность скрыта за плотной завесой воды.

Корин строит свою эффектную, полную насилия поп-балладу на имитации этого ритма скольжения взгляда по поверхности экрана, образам полнометражного клипа, составленного из серии маленьких роликов, как на портале YouTube. Гангстерский мистицизм тут становится вызовом, брошенным режиссером американского независимого кино скучным мечтам статисток в бикини, зацикленных на изучении алкогольного прошлого Бритни Спирс. Туристические фотографии, как и независимые фильмы или фестивальные призы, подчас слишком предсказуемы, особенно когда смотришь с террасы

Palazzo del Casino на огромную неоново-оранжевую луну сквозь экран своего айпада.

Девушек ловят за наркоту, допрашивают в зале суда прямо в купальниках, однако вскоре их выкупает местный рэкетир, рэпер по кличке Пришелец, или Другой (Джеймс Франко). И поездка снова обретает остроту. Как бывает на затянувшихся вечеринках, одна из подруг, а именно Фейт, начнет сомневаться, впадет в состояние «на измене» и слиняет домой. Оставшиеся героини попадут в перестрелки, сами начнут палить из автоматов в тех, кто под рукой окажется, будто все события происходят во сне или игре в пейнтбол. Например, Котти ранят, но из игры бедняжка не выйдет, словно под розовым небом в нее стреляли из баллончика с краской. В этой вселенной, отсылающей к постмодернистским «Прирожденным убийцам», насилие условно. А интрига состоит в том, как со скоростью художника уличных граффити найти для узнаваемого образа неожиданную замену. Словно единственное, что угрожает девочкам в их живописном роуд-муви, — это не отсутствие свободы, но недостаток времени. Важно успеть, пока не наступил финал летних каникул, не истек хронометраж фильма, а американское жанровое прошлое — как поле для игрового и художественного эксперимента — не утратило свою актуальность.

Стилистика «Отвязных каникул» заимствует коды восприятия реальности современных тинейджеров. Монтаж фильма короткими кадрами напоминает сет диджея электронной музыки, где непрерывная мелодия в наушниках подростка рождается из обработок, шумов, импровизаций.

Если в «Помойных трахальщиках» Корин стилизовал изображение под запись на видеокассету, то здесь палитра картины отсылает к системе фильтров популярной не менее, чем Фейсбук, программе обработки фотографий Intagram. Фильтры придают стереотипным интерьерам и курортным пейзажам иное настроение: герои становятся призраками, а реальность — кислотным и сумрачным сновидением.

Кульминационная сцена, в которой рэпер Пришелец за белоснежным роялем и три девочки в балаклавах с пушками рядом перепевают хит Бритни Спирс, наверняка напомнит российскому зрителю кадры панк-молебна Pussy Riot. Однако все совпадения случайны, сценарий фильма задумывался раньше и странным образом акцию российских девушек-художниц предвосхитил.

В конкурсе Венецианского фестиваля «Отвязные каникулы» можно было условно — как отражение в кривом зеркале — сопоставить с фильмом Терренса Малика «К чуду», в котором отсутствие нарратива заменила диковинная нарезка эпизодов ошеломляющей своей пошлостью красоты.

Кричи ночью на вечеринке — никто не услышит, укради что-нибудь — никто не заметит.

ОЛЬГА ШАКИНА

Теплокровный

«Измена»
Авторы сценария **Наталья Назарова, Кирилл Серебренников**
Режиссер **Кирилл Серебренников**
Оператор **Олег Лукичев**
Художники **Ирина Гражданкина, Ульяна Полянская**
В ролях: **Франциска Петри, Деян Лилич, Альбина Джанабаева, Андрей Щетинин, Артурс Скрастыньш, Гуна Зариня, Артур Бесчастный, Александра Нестерова, Валерий Горин, Ольга Альбанова**
Киностудия «Соль», кинокомпания «Слон»
Россия
2012

Начать, пожалуй, стоит с описания не фильма, но режиссерского феномена Кирилла Серебренникова, объяснение которого поможет в анализе как причин нелюбви к «Измене» отечественной критики, так и некоторых несовершенств картины. Но не они, а образ Серебренникова спровоцировали неприязнь к «Измене». Феномен этого кинорежиссера состоит в том, что на родине его не любят — вне зависимости от успешности продукта, а часто и прямо пропорционально ей. Существует несколько версий почему.

Первая версия: у него все слишком глянцево и гладко. Слишком напоказ берет он курс от этики, нами любимой и болезненной, в сторону чистой эстетики. Об этом говорили те, кто объелся анимационными вставками и хореографическими номерами в «Изображая жертву», те, кого поставил в тупик ярко-розовый костюм Человека-креветки в новелле альманаха «Короткое замыкание», те, кого удивила живописность разложенных по койкам бомжей из «Юрьева дня». Кто спорит, Серебренников любит, чтоб было красиво. Однако те же, кто упрекает его в лакировке действительности, через абзац пеняют другим, условно молодым режиссерам, на попытки ее бессмысленного очернительства. Какой же духоподъемный эталон находится между тем, что с конца 80-х принято называть чернухой (употребим это слово в последний раз), и глянцевым киножурналом, — неясно.

Вторая претензия к Серебренникову попродуманней: он слишком западник, все-то у него с холодным носом, без души. Тут не спас даже сценарий великого духоискателя Юрия Арабова «Юрьев день» — история о таинственности, исключительности и непреложности всего русского, манифест отказа от инди-

видуальности в пользу души, превосходства идентичности над личностью. Не помогли комментарии режиссера о том, что он снял духовное кино, несколько смутившие поклонников его по-европейски смелых театральных работ. Метод автора противоречил его же словам: слишком рационально, выверенно была сделана эта история о красоте распада, торжестве иррацио, сладостности погружения в хаос. Автор честно пытался идентифицироваться с героиней, не переставая при этом пристально разглядывать ее со стороны. Его метания между позициями участника и наблюдателя, между спокойствием и страстностью были слишком очевидны, чтобы не заслужить диагноз «снято от головы». Четкие рациональные попытки отрефлексировать фирменную иррациональность русской души, впрочем, регулярно предпринимаются самыми разными авторами — кислую же мину вызвал именно «Юрьев день». Неясно.

Можно найти причины для неприязни и погрубее — Серебренникова могут банально не любить за то, что он успешный (в том числе за границей, а это нам особенно не нравится) театральный режиссер, вторгшийся со своим хорошо начищенным самоваром на территорию тщательно пестующего собственную гордость, бедность и духовность российского фестивального кино и без замедления попавший в конкурсы международных смотров. Однако прощают же это Ивану Вырыпаеву. Вновь неувязка. Дальше остается только предъявить Серебренникову моральный счет за то, что слишком хорошо одевается.

Есть предположение, что причина неприязни критического сообщества к Серебренникову в другом. Для настоящего русского автора он слишком хочет понравиться — а тех, кто стремится завоевать ее доверие и симпатию, наша публика традиционно не любит. Серебренников напоминает политика, который пытается купить электорат улыбкой и содержательной предвыборной программой — вместо того, чтобы включить харизму удава и, напугав и зачаровав бандерлогов одновременно, дальше без всякой рефлексии гнуть любую линию. Главное, прямую. Эффективный деятель искусств в России — в силу некоторых особенностей аудитории — по определению авторитарен. Выбирать легко в условиях естественной демократии — в посттоталитарном обществе легче следовать за. Производитель культурного продукта в такого рода системах не поставщик услуг, а бескомпромиссный пророк.

Серебренников же, при его типично российской страстности, с одной стороны, и европейской аккуратности — с другой, зависает между попыткой темпераментного авторского высказывания и рационального социоантропологического опыта. И в третьем официальном пункте его фильмографии — картине «Измена» — проблема раздвоения авторской личности на альтер эго и наблюдателя обострилась как никогда.

Рассказывая историю о двух, даже двух с половиной парах, связанных морским узлом тайных любовных отношений, измен, потерь и смертей, Серебренников пытается жить, любить и умирать вместе с ними, одновременно максимально точно комментируя происходящее со стороны, добиваясь позитивистской подлинности в изображении происходящего. Быть настолько субъективным не хватит никакого темперамента, настолько объективным — никакого терпения. Поэтому «Измена» — фильм, существующий в зазоре меж двух одинаково сильных огней: желанием, чтобы зрители прониклись к героям, и желанием, чтобы они их оценили, жаждой понравиться публике и одновременно сообщить ей сухую беспощадную правду. Из-за этого повествование, понятным образом, развивается скачкообразно.

Начинается оно с медицински точной сцены в соответствующем кабинете: пациент приходит на осмотр, врач закрепляет на нем датчики и сообщает, что их супруги тайно встречаются друг с другом. Писк учащающегося пульса, стремительно пройденный путь от неверия к негодованию и подозрениям. Герой выходит на пустую улицу, где ему грозит остаться со страшной новостью и ощущением внезапно навалившегося экзистенциального ужаса один на один, — но вместо старой жизни за спиной у него рухнет остановка, в которую въехал грузовик. Там, где страшней прозвучит тишина, режиссер врубает грохот —

врубает виртуозно, с помощью безупречно снятой одним планом сцены. Там, где страшнее будет длить саспенс бесконечно, не разрешая конфликт, — заставляет зрителей громко ойкнуть. Он талантлив и правда это умеет.

Изменять себе было бы странно — всем, кто ходит в театр, известно: в пику множеству режиссеров, утверждающих плодотворность зрительской скуки, Серебренников предпочитает буквально волюнтаристски удерживать зрительское внимание. Один из зрителей его свежей рижской постановки «Войцека» рассказывал: во время спектакля есть ощущение, что режиссер не в переносном, но в самом что ни на есть прямом смысле не дает тебе заснуть — садится рядом и щиплет, теребит, дает подзатыльники. Было бы странно, если бы Серебренников перестал тормошить зрителя и в кинозале. Понятное — для хозяина грандиозного театрального балагана — желание предъявить идеальное зрелище играет с ним злую шутку: там, где надо покинуть сцену и потомить собравшихся ожиданием, он внезапно, чтоб никто не уснул, бьет в литавры.

Так и продолжается: за эмоционально достоверной сценой (домашний ужин, за которым предположительно неверная супруга постоянно интересуется здоровьем мужа) следует квазидетективный чувственный туман (загадочная героиня демонстрирует герою номер, где их супруги предаются тайным встречам; герою хочется полежать на их кровати), за подлинно скупым — гротескное. Первые полчаса реальность борется с фантазией с переменным успехом — пока окончательно не сдается в сцене, где сухая, как кашель, следовательша, восхищенная тем, что совершаются еще на свете преступления страсти, настойчиво просит героя поцеловать ее в губы. Последние бастионы реального разлетаются в пыль, и начинается эксцентриада. Серебренников-трюкач перестает сдерживать себя и окончательно убивает Серебренникова-наблюдателя. И это было бы неплохо, не запомни мы, что в начале повествования скачущий в дикой пляске автор, кажется, имел на груди стетоскоп.

Еще на стадии съемок Серебренников заявлял, что хочет снять кино, максимально далекое от российских географических и социальных реалий, — кино об универсальной ситуации с участием архетипических персонажей. Ему хотелось создать сюжет настолько идеальный, чтобы он был одинаково доступен всем и ни к кому конкретно не привязан. Но неукротимые эмоции, входящие в базовый пакет настоящего русского режиссера, рвутся сквозь теплоизолированную ткань повествования. Желание пустить героиню полунагой вприпрыжку по снежному лесу сильнее желания зажать зрителя в углу путающе подлинных эмоций, поставить его перед неразрешимой экзистенциальной вилкой, столкнуть с невозможностью катарсиса. То и другое Кирилл Серебренников умеет одинаково хорошо — проблема в том, что ему как раз и хочется и того и другого.

Симптоматично, что европейской критике, оценившей «Измену» на венецианской Мостре, фильм понравился, а нашей — агрессивно нет. Европейцы засчитали попытку смирить славянские страсти путем закупоривания их в герметичную колбу европейской авторской мелодрамы. Наши — нет. Удивительно, что чем хитрее действует Серебренников, тем меньше понимания встречает. Официально первый его киноопыт «Изображая жертву» — побуквенная экранизация собственного спектакля из МХТ без всяких попыток кинорежиссуры — устроил решительно всех. Следующие два фильма, в которых Серебренников искренне пытается разобраться, чем кино отличается от театра, принимали с возрастающим раздражением. «Нелюбовь» — неправильное слово: не любят Звягинцева за то, что умничает, или Сигарева за то, что берет на провокаторский понт. Серебренников именно раздражает: тем, что чужой, а с очевидной старательностью хочет сойти за своего.

Адаптивный, нерешительный, неустанно рефлексирующий и подверженный влияниям, Серебренников в своем желании тонко настроиться на волну таинственной русской души неопределенного русского зрителя — действительно совершенно не русский режиссер. Тот должен быть тверд в убеждениях, порывист, горяч. Серебренников же ни горяч и ни холоден: он тепл, и в этом главный его грех перед отечественным зрителем.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Ничего о моей матери

«Истории, которые мы рассказываем» канадской актрисы и режиссера Сары Полли — один из тех фильмов, в которых спойлеры действительно лишают зрителя большой части удовольствия. Точнее, это удовольствие меняет свою природу, превращается из удовольствия невинного зрителя, своеобразного ребенка, верящего всему без разбора, в удовольствие ассистента фокусника, точно знающего, куда смотреть, когда на сцене распиливают женщину.

Тем не менее обойтись без спойлеров не получится, женщина будет распилена. «Истории, которые мы рассказываем» — один из немногих фильмов, который состоит из спойлеров, с какой стороны ни посмотри. Когда фильм представляли на Венецианском кинофестивале, Сара Полли даже попросила не говорить зрителям перед показом, игровое это кино или неигровое. Сейчас этот фильм везде назван «документальным» — но это лишь часть правды.

В начале фильма члены многочисленной семьи Сары Полли — две ее сестры, два брата — устраиваются, каждый по отдельности, перед камерой, неловко шутят, смущаются. Отец, актер Майкл Полли, тяжело поднимается в студию, раскладывает какие-то бумаги, готовится к записи. Сама Сара руководит ими, но тоже выглядит не вполне уверенной в том, что она должна делать.

Фильм основан на рассказе Майкла Полли о его жене Дайане, матери большого семейства. Майкл читает свой текст за кадром, Сара изредка просит его повторить ту или иную фразу. Братья и сестры Сары вторгаются в историю, дополняют и изменяют ее. На экране появляются друзья, знакомые, дальние родственники. Множество архивных записей доказывает: да, Дайана была очаровательной.

«Истории, которые мы рассказываем»
Stories We Tell
Автор сценария, режиссер **Сара Полли**
Оператор **Айрис Энджи**
Художник **Леа Карлсон**
Композитор **Джонатан Голдсмит**
National Film Board of Canada (NFB)
Канада
2012

Актриса, веселая, смешливая, Дайана познакомилась с Майклом на сцене и влюбилась не в него, а в его персонаж. Настоящий Майкл — интроверт, молчун, совсем не герой — всегда понимал, что они с женой не очень хорошая пара. Но они любили друг друга. Когда Дайане было уже за сорок, она поехала из своего скучного Торонто в Монреаль — играть в спектакле под названием «Торонто». Майкл несколько раз приезжал к ней, и у них там случилось что-то вроде ренессанса в отношениях. Дайана забеременела. Думала сделать аборт — все-таки возраст, — но решила рожать. Дочь назвали Сарой. Через одиннадцать лет Дайана умерла от рака. Сару, которая к тому времени уже вовсю снималась в кино, воспитывал отец.

Члены семьи рассказывают эту трогательную историю, и уже минут через десять зритель не может отделаться от мысли, что тут что-то не так. Смущенные взгляды. Недоговоренность. «Можно было подумать, что у нее нет секретов», «на самом деле она мало что рассказывала о себе», «я помню, как она разговаривала по телефону и плакала».

Что именно «не так», сегодня известно всем: попробуйте ввести в поисковик имя Сары Полли, и вам автоматически допишут запрос: «sarah polley father». Несколько лет назад актриса и режиссер Сара Полли обнаружила, что человек, которого она всю жизнь считала своим отцом, Майкл Полли, таковым не является. Она заинтересовалась историей своего рождения, потому что все окружающие шутили, что она не очень похожа на Майкла Полли.

Большая часть фильма посвящена полудетективному расследованию Сары. Она встречается с людьми, с которыми Дайана общалась тогда в Монреале, разговаривает с актером, на которого похожа больше, чем на Майкла Полли. Правда — или то, что все решают считать правдой, — выясняется внезапно. Биологическим отцом Сары оказывается продюсер Гарри Галкин, с которым Дайана познакомилась в Монреале. Выслушав его признание, Сара даже делает ДНК-тест, который с точностью 99,0009 процента доказывает ее родство с Галкиным. Журналистов, раскопавших эту историю, Сара просит молчать, хотя бы до тех пор, пока она не расскажет все Майклу.

Этот сюжет прекрасно смотрелся бы в псевдокультурном ток-шоу, стал бы отличным пиар-ходом для звезды, превратил бы ее биографию в дешевый сериал. Что может сделать человек, который не хочет забалтывать свою историю, превращать ее в броские заголовки, слушать, как ее вновь и вновь пересказывают, лишая смысла и эмоций? Сара не только рассказывает историю по-своему, она присваивает себе прошлое, исследуя сам способ говорения, механизм воспоминаний, структуру памяти. И, таким образом, перестает бояться любых последующих обсуждений своей жизни: повторение рассказа не страшно, если понимаешь сам механизм нарратива.

Перед выходом фильма Сара написала в блоге нечто вроде предуведомления, объясняя свою позицию: «Я чувствовала, что эта история, в сущности, не уникальна. Я чувствовала, что видела такой фильм раньше. Тем не менее процесс наблюдения за тем, как история живет собственной жизнью, мутирует и изменяется, теряется в бесконечных словах разных людей, заворожил меня... И я решила снять фильм о нашей тяге рассказывать истории, владеть этими историями, исследовать их, знать, что они услышаны... Мне всегда было немного неприятно смотреть слишком личные документальные фильмы. Даже великолепное кино, которое я смотрела, было слишком нарциссично и выглядело, скорее, своеобразной формой терапии... Я не говорю, что в моем фильме совсем нет меня, но в первую очередь мне хотелось исследовать множество версий этой истории: как люди держатся за ту или иную версию, как они соглашаются друг с другом и до какой степени нам необходимо придумывать сюжет, чтобы внести какой-то порядок в хаос наших жизней. В течение пяти лет я решала, кадр за кадром, слово за словом, как именно рассказать эту историю при помощи кино».

«Истории...» находятся между игровым и неигровым кино, между семейной хроникой, реконструкцией и чистой выдумкой. В нейтральных землях,

там, где живет наша память. Попытка определить жанр и тип этого фильма — безусловный спойлер. Неискушенный зритель с интересом смотрит на повторяющиеся архивные кадры, доверяя режиссеру и не задаваясь вопросом, кто это снимает, на кого украдкой смотрит Дайана Полли, улыбаясь как хорошему знакомому. В финале в «архивный» кадр входит взрослая Сара Полли, что-то объясняет актрисе, сыгравшей ее мать.

Примерно 50 процентов «архивного» материала в фильме — реконструкция событий. Сара Полли говорит, что у нее не было задачи запутать зрителя и для нее оказалось полной неожиданностью, что публика не сразу сообразила, где тут настоящий видеоархив, а где реконструкция.

«Истории, которые мы рассказываем»

Это отдельная тема — реконструкция в документальном кино, особенно тот вид реконструкции, который старается мимикрировать под настоящий документ. Для Сары Полли это просто еще один остроумный способ рассказать историю — нанять актеров, загримировать, поверить в то, что все так и было. Но в фильме есть и псевдореконструкция, открытая игра. Например, зритель становится свидетелем разговора Гарри Галкина и Сары, во время которого выясняется, что он — ее биологический отец. Чтобы снизить пафос, уйти от жанра «желтой прессы», Сара дает еще и закадровый рассказ о том, что происходит на экране. То же самое она делает, когда показывает свой разговор с Майклом. Кстати, в процессе съемок фильма изменились ее отношения с отцами. Присутствие экспериментатора воздействует на ход эксперимента.

Если бы Сару Полли интересовал только частный случай, только поиск собственной мелочной правды, фильм не получился бы настолько точным и настолько важным. Но режиссер исследует не веселые приключения ДНК, а возможности языка, не в последнюю очередь — киноязыка, полирует кривое зеркало памяти.

И в этом смысле «Истории, которые мы рассказываем» — удивительное кино. Из него можно сделать очевидный, но от этого не менее поразительный вывод: память рода окончательно переместилась из ДНК на пленку. Анализ крови ничего не доказывает: в финале фильма возникает призрак еще одного возможного отца. Настоящая правда — та, которую мы выбираем (реконструируем) сами.

Мария Кувшинова уже цитировала Набокова в связи с «Историями...» — тот эпизод из «Других берегов», где чувствительный юноша с ужасом просматривает домашнюю кинохронику, снятую за месяц до его рождения: «Возможно, Сара Полли читала Набокова, а может, и нет, но ее «Истории...» —

пристальный взгляд туда, во мглу собственного отсутствия, запечатленного в семейной хронике»[1].

Все так, но еще больше фильму Сары Полли подходит вот этот эпизод из набоковского «Дара»:

«На другой день он умер, но перед тем пришел в себя, жаловался на мучения и потом сказал (в комнате было полутемно из-за спущенных штор): «Какие глупости. Конечно, ничего потом нет». Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо: «Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь».

А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз».

Сара Полли монтирует свой фильм именно по этому принципу, постоянно и уверенно доказывая, что любой рассказчик ошибается. Особенно когда ему кажется, что он знает, о чем говорит. «Мне абсолютно очевидно, что я был всегда — где-то в ДНК моих предков, в ожидании рождения. Так что эти глаза, подобных которым нет, существовали всегда. Что ж, с чего мне начать?» — говорит за кадром Майкл Полли, и на словах «эти глаза» на экране — пластиковые глаза на пружинках, штампованная игрушка.

Эти глаза — и эти пластиковые глаза, история — и другая история, отец — и еще один отец, мать — и актриса, которая играет ее роль, скучный город Торонто — и спектакль «Торонто». В фильме множатся отражения, разбивается на мелкие осколки реальность, и уже совсем не удивляешься, узнав, что Гарри Галкин известен в первую очередь как продюсер фильма Lies My Father Told Me Яна Кадара — то есть «Ложь, которую мне рассказывал мой отец».

Уже в своем режиссерском дебюте, неплохом фильме «Вдали от нее», Сара Полли, как теперь видно, делала вылазку на ту же территорию, территорию памяти: у героини фильма была болезнь Альцгеймера, и она не помнила своего мужа. В «Историях...» эта тема очищена от лишних сюжетов: можно не ждать Альцгеймера, и без того никто ничего не помнит наверняка.

Документалисты нередко обращаются к семейным историям, но фильм Сары Полли принципиально отличается от лучших и самых личных из них — например, от «Никому нет дела» Алана Берлинера или «Проклятия» Джонатана Кауэтта. Полли становится на метапозицию: исследует не семейную тайну, а способы рассказать о семейной тайне. То есть играет не в труп, не в убийцу и не в Шерлока Холмса, ведущего детективное расследование, а в доктора Ватсона — того, кто *рассказывает* о расследовании. И ее родственники — такие же Ватсоны, так же ничего не понимают.

Ироничный, осознанный, последовательный отказ от единственной «правды» Сара Полли доводит до технического совершенства. Как писал Морис Хальбвакс в «Социальных рамках памяти», «воспоминание может и не сохраняться — наше нынешнее сознание содержит в себе и находит вокруг себя средства, позволяющие его выработать»[2].

Для Сары Полли таким средством становится кинопленка. Кинематограф — коллективное воспоминание, семейный архив человечества. По-русски название фильма оказывается в каком-то смысле более многозначным, чем по-английски: тут уже не только story, но history — не просто рассказ о роде, но история рода, субъективная, как любая история, которую мы рассказываем.

«И так как история была рассказана, а может, *из-за того*, что она была рассказана, — она изменилась», — пишет Сара Полли. А из-за того что каждый рецензент еще и еще раз ее перерассказывает, история продолжает меняться. И поэтому спойлеров не существует: они не убивают фильм, а просто делают его другим.

---

[1] http://seance.ru/blog/my-fathers/

[2] Хальбвакс Морис. Социальные рамки памяти. М., 2007, с. 129.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Как в зеркале

Любовь Аркус хорошо знакома профессионалам и любителям кино: больше двадцати лет она выпускает журнал «Сеанс», а также книги и телепередачи о проблемах кинематографа. Группа единомышленников, сплотившихся вокруг журнала, участвовала в продюсировании нескольких фильмов. Однако «Антон тут рядом» — совершенно отдельный, уникальный проект, который и фильмом-то в нормальном смысле слова назвать трудно.

Он появился в результате встречи с Антоном Харитоновым — подростком-аутистом, чье сочинение было случайно обнаружено в Сети и перепечатано в «Сеансе». Оно называлось «Люди» и изобличало человека поразительной глубины и тонкости, но мыслящего на другом — «архаичном и наивном» — языке, далеко не всегда переводимом на обывательский.

«Люди бывают добрые, веселые, грустные, добрые, хорошие, благодарные, большие люди, маленькие. Гуляют, бегают, прыгают, говорят, смотрят, слушают. Смешливые, барные. Красные. Короткие. Женщины бывают добрые, говорящие, светлые, меховые, горячие, красивые, ледяные, мелкие. Бывают еще люди без усов. Люди бывают сидячие, стоячие, горячие, теплые, холодные, настоящие, железные. Люди идут домой. Люди ходят в магазин. Люди играют на пианино. Люди играют на рояле. Люди играют на гармошке. Люди идут на Плеханова. Люди стоят возле дома. Люди терпят. Люди пьют воду, чай. Люди пьют кофе. Люди пьют компот. Пьют молоко, пьют морс, пьют кефир. Заварку. Пьют еще квас, лимонад, спрайт, фанту. Едят варенье, сметану. Люди думают, молчат. Больные и здоровые. Становятся водоносами, водовозами. Люди в корабле, в самолете, в автобу-

«Антон тут рядом»

Автор сценария, режиссер **Любовь Аркус**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Композитор **Макс Рихтер**
Кинокомпания «СТВ», мастерская «Сеанс»
Россия
2012

се, в электричке, в поезде, в трамвае, в машинке, в вертолете, в кране, в комбайне. Люди живут в домиках, в комнате, на кухне, в квартире, в батарее, в коридоре, в ванне, в душе, в бане. Люди уходят, выходят, бегают, люди еще катаются, плавают, купаются, кушают, едят, умирают, снимают носки. Люди слушают радио. Люди не терпят. Люди едят. Говорят. Люди лохматятся. Писают, какают. Люди переодеваются. Читают. Смотрят. Мерзнут. Купаются. Покупают. Греются. Стреляют. Убивают. Считают, решают. Включают, выключают. Люди еще в театре. Катаются на санках. Волнуются. Курят.

«Антон тут рядом»

Плачут, смеются. Звонят. Нормальные, гарные, озорные. Люди спешат. Ругаются. Веселые. Серьезные. Люди барабанят и громыхают. Не лохматятся. Теряются. Рыжие. Глубокие. Люди сдирают кожу. Люди ремонтируют домик, сарай. Люди потерпят. Люди рисуют, пишут. Лесные. Люди колют дрова, пилят, топят. Люди еще здороваются, говорят, прыгают, бегают. Люди конечные. Люди летают».

Мальчик с явными отклонениями от нормы оказался не нужен ни семье, ни обществу, которое рассматривает таких своих выпадающих из среднестатистической нормы членов как неполноценных. Антона переводили из одного заведения в другое, но даже лучшие из них не могли дать ему главного — любви. А без любви эти хрупкие, сверхчувствительные существа вянут, и личность Антона готова была раз и навсегда закрыться. Для врачей, педагогов, а отчасти и для родителей он выглядел безнадежно больным, дурачком, идиотом.

Вместе с оператором Алишером Хамидходжаевым Любовь Аркус начала снимать Антона и параллельно пытаться наладить его жизнь. В фильме показаны хождения по мукам медицинских и социальных институций и достаточно подробно отработана тема дегуманизации общества. Вероятно, подобный сюжет можно было снять в любой другой стране, ибо всюду социальные институты несовершенны, но особость лиц и фактур наших чиновников, а также специфика нашего быта добавляют этой теме неповторимый российский колорит.

Однако, в сущности, фильм не об этом. Он — об особых отношениях, которые сложились у автора с Антоном и его семьей, изменив всех участников этого процесса. А главным фигурантом этой подлинной истории стала камера. Именно она, зафиксировав неповторимые мгновения самораскрытия, заставила отца Антона увидеть в сыне человека и полюбить его таким, каков

он есть. Именно камера оставила свидетельства душевной красоты матери Антона — Ринаты, сгоревшей за время съемок в огне смертельной болезни, но перед концом иначе взглянувшей на сына и оставившей его в этом мире уже не тем изгоем, каким он был.

Камера изменила и саму Любовь Аркус. Она всегда поражала сочетанием двух качеств — невероятной женской эмоциональностью и аналитическим мужским умом. Она считалась — и сама себя считала — гением коммуникабельности и, если надо, могла найти общий язык с противоположными по типу людьми. Она и находила его, общий язык, чтобы делать журнал и осуществлять другие проекты. Однако в процессе работы над «Антоном...» выяснилось, что автор фильма смотрит на своего героя не как на объект, интересный для аналитического фильма. Она смотрится в него как в зеркало — и это зеркало отражает невидимую сторону ее души. Ее детские травмы и взрослые фрустрации, мистику ее отношений с покойным отцом и многое другое, о чем умная Люба даже, кажется, не подозревала. Огрубляя, можно сказать, что она открыла в себе свой аутизм, свою пустыню одиночества.

Но это вовсе не пессимистический вывод. Из документально-социального проекта получилось авторское кино в самом авангардном смысле этого слова. Кино, которое не важнее жизни (как говаривали авторы «новой волны») и не вместо жизни (как ее проживают сегодня эстеты-синефилы), но которое и есть сама жизнь. Именно этим картина покорила множество зрительских сердец, включая весьма искушенные — из категории фестивальных завсегдатаев или, к примеру, французской актрисы Сандрин Боннер, тоже снявшей документальный фильм о своей аутичной сестре. Выяснилось, что проблема, затронутая в «Антоне...», совсем не так специфична, как казалась, и что затрагивает она куда большее число людей, чем можно было предположить.

После премьеры в Венеции «Антон...» получил множество приглашений, от Вены до Абу-Даби, и не один приз. Это, возможно, несколько обидно для «настоящих документалистов», всю жизнь занимающихся этим нелегким делом и выработавших свои профессиональные критерии, отличающие хороший фильм от плохого, искусно сделанный от дилетантского. Данный случай ломает многие из этих критериев и вызывает сомнения в их абсолютности.

Дело еще и в том, что границы между игровым и неигровым кино оказались в наши дни как никогда размыты. Эстетика doc пронизала все поры огромного тела кинематографа, создавая синхронный эффект online или прямого эфира, когда художественный сюжет, идеологический или моральный концепт формируются методом непосредственного включения. Конечно, большой двухчасовой фильм потребовал кропотливой монтажной работы, однако его основа не просто документальная — она сохранила тот живой нерв драматической реальности, который любые режиссерские ухищрения и профессиональные красивости просто-напросто убили бы.

ВАДИМ РУТКОВСКИЙ

Там, за горизонтом

ВЕНЕЦИЯ-2012

«Танго либре», режиссер Фредерик Фонтейн

69-й Венецианский кинофестиваль пережил смену куратора, повлекшую радикальное переформатирование параллельных программ.

Новый куратор кинобиеннале Альберто Барбера — человек старых взглядов. Во всяком случае, в том, что касается формирования основного конкурса и программы «Горизонты»: большие вычурные фильмы в одной секции, фильмы «поскромнее» в другой, но все соответствуют традиционным представлениям о кино. Предшественник Барберы Марко Мюллер потратил три последних года на превращение «Горизонтов» в нечто, как сказали бы шутники из труппы «Монти Пайтон», совсем другое. Второй конкурс есть у всех уважающих себя фестивалей, включая Московский: в его «Перспективах» царит эклектика, впрочем, часто выигрывающая на фоне консервативного до одури конкурса основного. Каннский «Особый взгляд» часто привечает картины очень больших мастеров, не вписавшиеся в концепцию главного конкурса, фильмы более неординарные (пусть и более несовершенные) и более камерные или же смелые дебюты — приглашение их в «Особый взгляд» служит своеобразным авансом на будущее. В Локарно «Режиссеры настоящего» ориентируются исключительно на первые и вторые работы с чуть большим креном в экспериментальность, чем позволено участникам основного соревнования (приходится считаться с тем, что «основных» показывают в аудитории, рассчитанной на три с половиной тысячи человек). А Марко Мюллер делал из «Горизонтов», по сути, отдельный фестиваль внутри фестиваля. Программу без границ, в которой какой-нибудь трехминутный видеоарт запросто соседствовал с восьмичасовым кинороманом. Фильмы, сохраняющие верность повествовательному сюжетосложению, и опусы, которые невозможно представить в кинотеатрах — только в галереях современного искусства. Документальное кино, подвергшееся радикальным метаморфозам, экспериментальная анимация, сделанные едва ли не на коленке фильмы-клипы — все мыс-

лимые и немыслимые достижения визуальных искусств, да еще и собранные в тематические блоки (расшифровке кураторской мысли был посвящен отдельный буклет).

При Мюллере в «Горизонты» попало «Воодушевление» нижегородских художников Галины Мызниковой и Сергея Проворова — в итоге новый фильм «ПровМызы» «Вечность» приглашен в конкурс «Кино XXI века» Римского кинофестиваля, которым теперь руководит Мюллер. А венецианские «Горизонты» вернулись в «нормальное» состояние. Никаких среднеметражных фильмов. Короткий метр не объединяется с полным в занятные союзы, а показывается на отдельных сеансах (и выглядит жалким напоминанием об от-

«День подарков», режиссер Бернард Роуз

мененном несколько лет назад из-за сокращения бюджета конкурсе Corti cortissimi). Никаких игр с нон-фикшн или медиаартом. Единственный неигровой участник «Горизонтов» — «Три сестры» Ван Биня, 150-минутный образец классической документалистики, когда камера-наблюдатель проводит так много времени с героями (жителями крохотной китайской деревушки в горах), что те перестают ее замечать. Он и получил главный приз этой секции — очевидно, из-за того, что жюри, возглавляемое популярным актером Пьерфранческо Фавино (при Мюллере «горизонтальным» жюри руководили Шанталь Акерман, Пере Портабелья, Ширин Нешат), на автопилоте выбрало фильм, формально отличавшийся от прочих. Очевидно, что по-настоящему жюри понравилось совсем другое кино: спецприз отошел «Танго либре» (Tango Libre), фильму мастеровитого бельгийца Фредерика Фонтейна, и кто бросит в судей за это камень? «Танго либре» действительно обаятельный фильм с хорошими прокатными перспективами. Остроумно придуманный лирический квартет, в который вовлечены тюремный охранник, робко влюбленный в партнершу по урокам танго, и двое ее возлюбленных, отбывающих срок за вооруженное нападение на инкассатора. Только в «Горизонты», по старинке, с мюллеровских времен, анонсированные фестивалем как программа «новых кинотрендов», Фонтейн попал не по праву. Равно как и добротное воскрешение грустной «комедии по-итальянски» «Эквилибристика» или два других итальянских участника — позитивные «Прекрасные бабочки» и депрессивный «Интервал», сделанные почти в традиции детско-юношеского кино Студии имени Горького.

Довольно занудствовать — Барбера наплевал на концептуальность и радикализм, мы же понаблюдаем, в какой паззл складываются фильмы, собранные почти случайно. И увидим — быть может, в этом была сверхзадача консервативного куратора? — что в плане жанра ничего глобально не изменилось

с XVI—XVII веков: каждый фильм «Горизонтов» можно отнести либо к портрету, либо к пейзажу. Портретисты — англичанин Бернард Роуз и первая женщина-режиссер из Саудовской Аравии Хаифаа аль-Мансур, турчанка Йешим Устаоглу и израильтянин Идан Хубел. Роуз — прелюбопытный персонаж, автор одного из самых удачных хорроров всех времен «Кэндимен» и аляповатых костюмных драм «Бессмертная возлюбленная» (про Бетховена) и «Анна Каренина» (по Толстому). Сегодня Роуз делит время между большими, высокобюджетными постановками вроде байопика «Мистер Ганджубас» и почти любительскими, не имеющими широкой кино- или видеодистрибьюции экранизациями любимого Льва Толстого. В Венецию Роуз привез экологически чистый и наивный homegrown фильм Boxing Day — «День подарков» (то есть 25 декабря, утро Рождества, когда принято открывать коробки с подарками) по рассказу «Хозяин и работник» (где действие было датировано днем после зимнего Николы). У Толстого алчный хозяин Василий Андреевич и слуга его Никита замерзали, заблудившись во вьюжной степи, — Никита выжил, согретый телом хозяина, а Василий Андреевич умер, успев в последние минуты осознать, что все отслуженные в церкви молебны, все образа святых в золотых ризах — всё это не поможет в степи: «...Он ясно, несомненно, понял, что [...] между этими свечами и молебнами и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи». Роуз переносит действие в современность и, само собой, выносит за кадр религиозную составляющую толстовской прозы, его фильм — практически триллер, чуть глуповатый (будто антиреклама «Мерседеса», не согревшего потерявшихся в зимних горах героев), но человечный. Благодаря актерскому дуэту — неохозяина играет матерый Дэнни Хьюстон, а вот его водителя-«работника» — полупрофессионал, сценарист Мэттью Джейкобс, соавтор дебютного хоррора Роуза «Бумажный дом». И «День подарков» оказывается двойным мужским портретом, в фундамент которого заложена реальная дружба режиссера и драматурга.

«Истории, которые мы рассказываем», режиссер Сара Полли

Другой мощный мужской портрет — израильский фильм «Отключить воду» (Metanek Ha-maim), в котором речь идет о человеке, состоящем на неблагодарной государственной службе: он отключает воду злостным неплательщикам, свинчивая кран и трубу. Дебютант Идан Хубел создает классическое гуманистическое кино, заставляя пожалеть маленького во всех отношениях человека, пигмея, калечащего жизнь и окружающим, и себе.

А вот представитель свободных женщин Саудовской Аравии Хаифаа аль-Мансур портретирует десятилетнюю Ваджду (Vadjda — фильм называется по имени девочки), и это, конечно, замечательное в своей изворотливости упражнение, цель которого — примирить либерального европейского зрителя со строгими исламскими правилами, по которым живут соотечественницы госпожи аль-Мансур. Гораздо резче (но и поэтичнее) турецкий «Араф» (Araf) — что значит «чистилище», пространство «где-то посередине» — урбанистически живописное жизнеописание красавицы Зехры, которая любила и в конце концов вышла замуж, хоть и успела залететь от первого встречного дальнобоя:

тут недостроенный любовный треугольник лишь условный каркас, своего рода штатив, с которого камера наблюдает за Зехрой. То, что именно она — энергоцентр картины, почувствовали и на московском фестивале «2morrow/Завтра», где актриса Неслихан Атагюл была признана лучшей.

Других режиссеров — назовем их пейзажистами — больше волнует среда, окружающая персонажей. Это, как ни парадоксально, датчанин Тобиас Линдхольм, чей «Захват заложников» (Kapringen) на первый взгляд стопроцентный мужской коллективный портрет. Основанный на реальных событиях, фильм пересказывает долгую и мучительную историю торговли совета директоров рыболовецкой корпорации с сомалийскими пиратами, захватившими судно. Но характеры оказываются больше типажами, нежели живыми людьми, важнее же абстрактный конфликт между кровавой пиратской вольницей и жестко структурированным миром больших денег.

«Три сестры», режиссер Ван Бинь

Та же история с египетским фильмом «Зима недовольства» (Winter of Discontent) Ибрахима Эль-Батута о репрессиях, которым подвергались представители оппозиции накануне Тахрира. Но здесь интереснее не политический пейзаж, исполненный в готически мрачных тонах, а условный пейзаж египетского кино, феномена, в котором герои не теряют набриолиненного лоска и мелодраматически растрепанных причесок даже в пыточных казематах.

Место доминирует и в двух лучших фильмах «Горизонтов» — «Слабом приливе» (Low Tide) Роберто Минервини и дебюте аргентинской постановщицы Хасмин Лопес «Львята» (Leones). Минервини — американец итальянского происхождения, он присваивает пространство и быт чужой страны со страстью чужака. «Слабый прилив» формально похож на мелодраму о двенадцатилетнем мальчишке, растущем как сорняк среди трейлеров «белого мусора», и его матери, с одной стороны, алкоголичке и распутнице, с другой — медсестре, самоотверженно ухаживающей за стариками. Но именно глубокое погружение в среду, когда гиперреализм превращается в свою противоположность — чистую метафизику, позволяет Минервини устоять перед жанровыми штампами. В «Львятах» же пятеро молодых людей бесцельно странствуют по лесу: без всяких спецэффектов, од-

«Антон тут рядом», режиссер Любовь Аркус

ним только медленным и гипнотизирующим движением камеры Хасмин Лопес создает ирреальную обстановку (конечно же, герои путешествуют по тому миру, что по-турецки называется «араф») — и это интимный союз режиссера и природы.

«Львята» и «Слабый прилив» смотрелись в «Горизонтах» такими же инопланетянами, как китайские «Три сестры» (San zimei) — при том что фильм Ван Биня представляет, скорее, архаичную документалистику. Зато во внеконкурсные и параллельные программы просочилось несколько более неожиданных неигровых картин, вступивших друг с другом в диалог. Особняком — «Канат» (The Tightrope), репетиция Питера Брука, зафиксированная его сыном Саймоном, олдскульное документальное кино, в котором занимательность начинки искупает непритязательность формы. Сам по себе и «Сладкий корабль» (La nave dolce, в англоязычном варианте — «Человеческий груз») Даньеле Викари, захватывающая реконструкция исторического события: 8 августа 1991 года 18 тысяч албанцев захватили грузовой корабль и нашли временное пристанище в «свободной» Европе — на оцепленном полицией стадионе в портовом городе Бари. Викари монтирует хронику и интервью непосредственных участников инцидента, добиваясь абсолютно художественного эффекта: озвученный документ превращается в метафорическое киносочинение.

Но в своеобразную трилогию сложились три очень личных женских кинодневника — внеконкурсные «Антон тут рядом» нашей Любови Аркус, «Касаясь стены» (Sfiorando il muro) итальянки Сильвии Джиралуччи и показанные в параллельной секции «Дни авторов» «Истории, которые мы рассказываем» (Stories We Tell) канадской актрисы и режиссера Сары Полли.

Аркус, петербургский кинокритик, создатель журнала «Сеанс», наверное, не помышляла о режиссуре. Ее фильм — часть ее жизни, такая же неожиданная, как Антон Харитонов, мальчик-аутист с улицы Белградской, что в Купчине. «Антон тут рядом» — это тоже сюрприз — ни в коем случае не социальное кино о проблемах аутистов в России (хотя эпизод, в котором главврач интерната для детей, больных шизофренией, под портретом Путина распинается о практической бесполезности аутистов, метко бьет в политическую цель). Любовь Аркус с ее фобиями, воспоминаниями, амбициями и наваждениями — такой же герой фильма, как опекаемый ею мальчик.

Сара Полли снимает членов собственной семьи, которые вспоминают покойную мать Полли, феерическую женщину, актрису и заводилу веселых компаний. Дело в том, что рождение Полли окутано тайной: девушка ищет отца. И находит — сразу нескольких.

«Касаясь стены» — тоже заочный диалог между режиссером и ее покойным отцом Грациано Джиралуччи, итальянским фашистом, ставшим одной из первых жертв террора, развязанного «Красными бригадами» в 1970-е. Но, в отличие от Аркус и Полли, Сильвия Джиралуччи превращает частную семейную историю и личную травму в панораму болезненной и манящей эпохи.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Вместе

Алексей Балабанов впал в высокую простоту. «Я тоже хочу» — реалистическая сказка про надежду на счастливый конец без хэппи энда шести персонажей. Новаторский жанр. Эта сказка должна быть названа ересью. Ее мечтает достичь каждый настоящий художник, включая прирожденных режиссеров. Удается не всем. Ровно так же не всех забирает в этом фильме колокольня, оставляя страждущих счастья — *счастливой смерти* (или жизни после смерти) умирать на снежной земле, в ледниковой эпохе. Неподалеку от еще теплого Питера.

Жанр или стиль этого фильма Балабанов называет «фантастическим реализмом» без всякого привета Федору Михайловичу. Просто, совсем просто, герои — Бандит, Музыкант, Матвей и его отец собираются в путь к колокольне счастья, откуда никто еще не возвратился, но куда все будто бы мечтают попасть.

Поди туда, знаю куда. Возьми то, знаю что.

Это не мрачный последний путь. Его финал неизвестен: возьмут — не возьмут. Но за счастьем — одновременно гротескным и естественным — всем охота поехать. А то, что счастье — это счастливая смерть, не до всех тут доходит. Счастье оно и есть счастье. Какая разница, что оно означает.

Вот Музыкант (неподражаемый Олег Гаркуша) дает водителю Бандиту диск. Тот спрашивает, его ли музыка. «Да какая разница», — едва раздраженно, отмахиваясь, отвечает Музыкант. Бытовая реплика остается бытовой. Но еще она сигналит о разнице самого разного толка, которая, конечно, важна, но в какой-то момент, пока финал (жизни) не наступил, несерьезна.

«Я тоже хочу»

Автор сценария, режиссер **Алексей Балабанов**
Оператор **Александр Симонов**
Художник **Анастасия Каримулина**
Композитор **Леонид Федоров**
В ролях: **Александр Мосин, Олег Гаркуша, Юрий Матвеев, Алиса Шитикова, Алексей Балабанов, Петя Балабанов**
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2012

Территория (о ней рассказал Бандиту отец Рафаил, к которому тот пришел причаститься, покаяться после убийства четырех наверняка тоже бандитов) находится в вечной мерзлоте. Добираются туда персонажи и подобранная на дороге проститутка с говорящим именем Люба, в прошлом студентка философского факультета, из солнечного Питера.

Переход, обозначенный блокпостом, с проселочной дороги с еще клейкими листочками в студеную зиму на первый взгляд фантастический. Но при этом такая условность подана или воспринимается отнюдь не фантастически. Просто без такого простейшего сдвига немыслима обыденная, вся в *невидимых складках* реальность. Ее Балабанов и Александр Симонов снимают так гармонично, что диву даешься. Диво — в этой буквальности, и чудеса тоже в ней.

Тут мурашки бегают по спине не только от сюжета — поехали за счастьем, за смертью, — но от режиссуры, не в формальном, разумеется, смысле слова. И от того, что пленяет — берет в плен — в этом фильме невозможное и реальное сочетание свойств, особенностей. Сила и бессилие героев, глубокая усталость и все-таки надежда на счастливый конец. В самом прямом смысле слова. Конец жизни.

Пронзительная мягкость: так Питер никто не снимал. Разве что Балабанов в черно-белых «Счастливых днях», но совсем иначе. И тоже вполне неожиданно и узнаваемо — вот же в чем дело. Тревожный, с тайными щелями, проходами, цирковыми антре Питер «Счастливых дней», в которых безымянного героя называли то Борей, то Сергеем Сергеевичем, а он разрезал шагом ледяную Неву, трусил по безлюдной улице за скрипучим трамваем, путался, мучился, ёрничал под вагнеровского «Летучего голландца».

Мертвый город Петербург душил укоряющим низким голосом графини из «Пиковой дамы» людей и уродов (в фильме про них). Теперь этот город, знакомый до слез, населенный, если вкратце, людьми и уродами, озвучен песнями Леонида Федорова. Музыкой, чувствительной к безысходке, но эту безысходность вроде бы преодолевшей, на нее наплевавшей. Или с ней примирившейся.

Так в нашем кино не существуют актеры — тут непрофессионалы: Александр Мосин, Юрий Матвеев, Алиса Шитикова, Петя Балабанов. А вот шоумен из «АукцЫона» Олег Гаркуша гениально сыграл, будучи клоуном, драматическую роль. История такие случаи знает. Но тут — собственная уникальность.

Что поражает в их существовании? Простодушие, реактивность и достоинство. Достоинство в сочетании с простодушием — нечто редчайшее, странноватое и очень реалистическое. Это сочетание вменяет Бандиту травить байки, как положено, в пути, хоть и в последнем, про то, как, когда, кого он замочил. Или Музыканту интеллигентно вопрошать после нескольких планов, то есть через паузу, на каком факультете училась проститутка, рассказавшая, что она училась в университете.

«Жмурки», комедия масок, была прощанием с 90-ми годами, временем возбудимости и апатии, а не только бандюганов в красных пиджаках. «Я тоже хочу» транслирует образ нулевых с их надеждой на чудо, с их верой, навязанной телепугалками, в конец света, с их усталостью, деградацией и желанием счастья в тот самый момент, когда нету возможности или больше сил жить. Или когда все достало.

Кромешная усталость — нерв нулевых.

Усталость, безразлично от чего. От алкоголизма или от вынужденных унижений молодых людей, просто от старости или от повседневной рутины или дорожных пробок. От навязчивой или навязанной мечты о счастье, необязательно потребительском. Даже если не вернешься ты, успешный бандит, пардон, бизнесмен, с территории, пораженной электромагнитным излучением и расположенной рядом с Питером. Есть в этом фильме абсурдизм, изумивший в режиссерском дебюте Балабанова и не меньший, чем в тех как

бы беккетовских «Счастливых днях». Он и есть загадка (или загадочная «простота») нового фильма. А заключен этот абсурдизм, если не отвлекаться на мелочи, в том, что персонажи, отправляясь за счастьем, знают — им так было сказано, — что оттуда не возвращаются. Хотя, с другой стороны, кто не хочет счастливой смерти? Хотя, еще с одной стороны, персонажи Балабанова, говоря, вопия о том, что счастья хотят, про смерть не думают. Не договаривая, не осознавая, что счастье наступит или возможно после смерти для тех, кто не останется лежать на земле отмороженным трупом.

«Я тоже хочу»

Новое в картине Балабанова — ее универсальность. Притом что русскости в ней совсем не убавилось. Сняв гармоничную тихую сказку о счастливом конце, Балабанов виражнул по нескольким направлениям. На первый — обманчивый — взгляд «Я тоже хочу» — реплика «Сталкеру». Однако Балабанов подрывает даже фабульную ассоциацию. Зона в «Сталкере» — место после ядерного взрыва или падения метеорита. В зоне есть комната, где якобы исполняются желания. Разница большая: у Тарковского и Стругацких люди жаждут счастья для жизни земной, но это желание должно быть сокровенным, а не практического толка. Однако сокровенные желания мало кому даны. Да, Тарковский называет персонажей Писателем, Профессором, а Балабанов — Бандитом, Музыкантом. Но у Тарковского они — рефлексирующие интеллигенты, решившие в комнату не входить и ее не взрывать (чтобы какие-нибудь диктаторы не получили власть над миром, если такое их желание исполнится). Нерефлексивные герои Балабанова простецки, от всей души хотят счастья, иначе говоря, спасения, даже если об этом не догадываются, не подозревают, в чем оно заключается. Вот Бандит в бане говорит: «У меня вобла классная есть, может, возьмут». Не взяли. А вобла наверняка была хоть куда. Ею была накормлена проститутка-философиня, оголодавшая и едва на морозе не окоченевшая.

А теперь можно и поподробнее.

После того как Бандит расправился с четверкой «друзей», мы попадаем в бар, где по телеку вещает молодой предсказатель: есть, мол, планета, на ней — вода и жизнь, а еще там есть счастье. Криминальный жанр сменился научной или квазинаучной фантастикой, а обернулись эти заставки в роуд-муви. Музыкант вышел из бара, зашагал по Васильевскому с гитарой на спи-

не, в кожаных штанах, куртке и с веничком в сумке. Сутулый, высокий красивый человек; нездешний и все-таки питерский. Глаз не оторвать. За кадром звучало «Сын ушел на войну...», а в кадре шел Гаркуша по набережной. Благородный то ли вырожденец, то ли интеллигент-пария, которого нельзя унизить, оскорбить. Разве только если сам он себя так будет неволить. Зашел в аптеку, купил пихтового масла, потом в церковь, купил свечку, помолился дать ему разум и душевный покой принять то, что не в силах он изменить; а потом — в баню. Там Бандит пил пиво, ел воблу. «Ты чего такой мрачный?» «Жизнь», — раздумчиво ответил Музыкант, не окончивший философского факультета, и как-то все про него стало ясно без слов. «Какая у тебя жизнь, доходяга?» Рассказал Бандит, как завалил четырех негодяев — мы эту сцену видали, — как потом причастился, а теперь очищается в баньке. Если уж пристало, как хочется Балабанову, говорить о фантастическом реализме, то явился воочию такой фантазм не на переходе из мягкой осени в зимний пейзаж, а тут, в бане, в рассказе, мизансцене, образе Бандита.

У Музыканта как бы замедленная реакция, а на самом деле отрешенный он или сосредоточенный. Вопросы задает, услыхав что-то, чего хотел бы понять, через паузу, не сразу. Вот спросил, зачем Бандит про убитых ему рассказал, но убийца пренебрег вопросом. В этой тонкости, придуманной Гаркушей и режиссером, сердцевина обаяния этого по-детски целомудренного и вместе с тем пожившего, потертого персонажа.

Поведав о классной вобле — пропуске, возможно, на колокольню счастья, ребята сели в джип. Долгие проезды по Питеру, пока собиралась «похоронная процессия» за счастьем, преисполнены щемящего идиотизма и пронзительного неуюта. Может быть, даже кротости, в которой не заподозришь никого из этих молодых, старых, пьяных или с упругой походкой страждущих. А между тем от такого ощущения деться некуда.

Прежде чем доехать до больницы, откуда Бандит должен вызволить Матвея, которого жена засадила принудительно лечиться от алкоголизма, Музыкант размышляет: «Это что-то наподобие Чернобыля?» Потом решив, что Бандит гонит чушь, но махнув разом рукой на все возможные версии, ибо «какая разница?», отдался моменту. Расслабился.

Бандит вытащил ксиву ментовского майора, вызволил, ударив по башке доктора с охранником, и забрал Матвея. Купив недолеченному братану водки, они поехали за теплыми вещами и за папой Матвея, который за весь фильм произнес (две реплики в одно слово) затухающим — предсмертным и зовущим голосом: «Юра».

Подъезд дома, длинный, извилистый, как питерский двор, лифт, проходы, ожидания, проезды в молчании или под музыку Леонида Федорова, оттягивающую мир, планету этих людей и других наших современников, с которыми им не сойтись или с которыми они разошлись или не встретились, — удел военно-полевого похода за счастьем/за смертью этих покорно упертых разноперых попутчиков.

Матвей гонит байку про разбитую краном палатку «хачика», отвечая за ксенофобскую отзывчивость/реактивность статусного населения алкоголиков. Бандит удивлен только тем, что тот на кране «умеет». В ответ получает, что Матвей в армии танкистом был. Тут — некстати и поддерживая беседу — подает голос «коверный», клоун-трагик Музыкант. Он вставляет реплику, что в армии радистом был. «И чего?» — надеется на продолжение сюжета Бандит. И — гениальный ответ: «Ничего». Или — пробел, тишина смущающей, как улыбка невинного тут персонажа, «безразницы».

Едут, бухают из горла́, байки травят. На дороге дева. Подбирают. «Куда тебе?» — «А мне все равно». О, эта нестерпимая буквальность совсем безнадежного «все равно». Ее жалостливый рассказ о себе и болящей маме. Жесткий и совсем простодушный рассказик Бандита о том, как он пидоров — или ему они привиделись — пришил. Тут ответ держит уже низовая, темная, веселая — наглая сила, которой гордится Бандит с ксивой майора.

А вот и блокпост.

Любу выгрузили, объяснив, что женщин не берут, только голых. Шутка. Однако Любе, охотнице за счастьем, не до шуток. Она разделась и побежала по снегу мимо разрушенных домов, храмов, пустырей и трупов на голой земле. Петя, тот из телевизора, что вещал про планету, встретился на дороге. Подвезли и его. Он, как положено вещуну из сказки, поведал, кого возьмут, кто не пойдет, а кто не дойдет.

Долго ехали парни и старик, отец алкоголика. Долго бежала Люба. Свечерело. Надели теплые вещи. Развели костерок. В пустом магазине нашли водку плохую. Но выбора нет. Появилась обмороженная Люба. Надели ей пальто, всунули ноги в ботинки, снятые с трупа. («Извини, братан, тебе уже не надо».) Поговорили, повспоминали, как Бандит одного должника упокоил в морге клофелином и тот наутро все отдал. А Музыкант, надев очки, распаковав гитару, заголосил неожиданно надрывно, распетушившись. И вроде мимо своего темперамента Чужого тут или случайного пришельца. Заголосил он про то, как стоял на углу двух главных улиц практически в полночь, как мысли за ним тянулись, как к нему подошли мужчины, как увидел в их глазах страх, как понял, что это было похмелье, как дал денег, как один из несчастных поцеловал ему руки.

Знаменитое «Похмелье» Олега Гаркуши врезано в этот фильм на память о нем, Другом. Но после этого номера Балабанов врубает короткую исповедь молчавшего всю дорогу артиста о том, как устал он: гастроли, пиво, бабы. В беседу у костерка вступает Юра (Матвей), алкоголик, доверяющий братанам свою образованность про развитие цивилизации и деградацию человечества. А вот и Люба появилась, сказав, что дедушка умер.

«Вот и всё. Какой конец света? Папа умер, а счастья не увидел». Я хотела эту реплику вынести в эпиграф, но одернула себя. Слишком интимная, и, может быть, она главная в фильме. Или в жизни каждого из нас, кто знает про смерть папы, мамы.

Трое из машины отправились к колокольне. А Юра остался копать могилу в ледяной земле. Светало. Впереди — колокольня. В нее вошла Люба, испарилась облачком ввысь. Музыкант вошел, испарился туда же. Вошел Бандит, вышел. В воздухе гудит шум, слышится эхо вроде бы взрывов. У колокольни сидит Балабанов. На вопрос «ты кто?» отвечает прямо: режиссер, член Европейской киноакадемии. Одинокий водитель знакомится: «А я просто бандит». Тут они обменялись общим желанием счастья и направились в церковь. Там жарко горели свечи, но было зябко. Вернулись назад. Балабанов рассказал, как школьником нашел под Челябинском мертвое озеро черного цвета. Дал и себе эпизод-воспоминание. И, чуть подумав, упал. Рядом остался портфель. Настоящий, с которым он по Питеру ходит, в котором компьютер. Бандит повертелся, покрутился, поорал «я тоже хочу» — и тоже упал.

«Кочегар» был расчислен, как математическая формула, во всей немыслимой красоте, ритме, поэзии. Абстрактной и чувственной. Внутри, за пределами той поэзии/математики, кипела, жарилась в огне, стыла на морозном воздухе античная трагедия рока.

Буквальность фильма «Я тоже хочу» в фантастическом достоинстве инфантильных или зрелых — реальных без прикрас персонажей. И в художественной ереси Балабанова.

Пришлось недавно услышать: ай, Балабанов, сукин сын, на паперти себя изобразил. То есть поступил моветонно. А я думаю: хорошо сделал. Он себя не отделил от каких-никаких людей и уложил на экране рядом с ними.

Помню, как задело и врезалось в память замечание Сергея Довлатова: «Л.Я.Гинзбург пишет: «Надо быть как все». И даже настаивает: «Быть как все...» Мне кажется, это и есть гордыня. Мы и есть как все. Самое удивительное, что и Толстой был как все».

И М Е Н А

Филип Сеймур Хоффман

НИНА ЦЫРКУН

Талантливый мастер Хоффман

> Меня обычно называют толстяком… Никогда не описывают привлекательными эпитетами. Я все жду, когда кто-нибудь хотя бы скажет, что я мил. Но никто этого не говорит.
>
> ***Филип Сеймур Хоффман***

Он никогда не мечтал сыграть Гамлета (хотя даже внешне соответствует ремарке Шекспира — «тучен и одышлив»). Скорее всего, потому, что об этом мечтают большинство актеров. И гораздо меньше тех, кто в список желаемого ставит на первое место Яго. Филипу Сеймуру Хоффману Яго интереснее принца датского, зациклившегося на своем «быть или не быть», потому что его, Яго, душевный разлад сложнее. Давая пояснения на этот счет, Хоффман суммирует свои принципы подхода к роли: объемность, многослойность, множество нюансов. «Яго человек военный, и мне любопытно поставить его на место, скажем, генерала Уэсли Кларка, который так ярко проявил себя на поле боя, будучи на волосок от смерти, и вдруг оказался в цивильном мире, где не может найти себе достойное дело. Еще одна деталь: Яго по-настоящему любит Отелло, и это некоторым образом проливает особый свет на взаимоотношения треугольника Отелло — Дездемона — Яго. Ну и, наконец, третье: читая «Отелло» сегодня, трудно не думать об Обаме». Изложив эти соображения в пользу того, что именно на него, Филипа Сеймура Хоффмана, надо немедленно поставить шекспировскую трагедию, причем с акцентом не на главной роли, а на фигуре Яго, Хоффман делает паузу и добавляет: «Забавно размышлять о вероятном, но я не могу поверить, что у меня действительно что-то получится. Мне это кажется невозможным»[1].

На самом деле как раз невозможное его и привлекает. Играть в кино или в театре, ставить пьесы, снимать фильмы (в 2010 году Хоффман дебютировал в качестве кинорежиссера комедийной мелодрамой «Джек отправляется в плавание» и сам этого Джека, шофера лимузина, и сыграл) — все это для него всегда значит решать ту или иную задачу. В случае актерской игры — следует разгадать, какую жизненную задачу решает персонаж и какие трудности сопряжены с этим процессом, отдает ли он себе отчет в том, что ее решает, да и решает ли вообще.

Самыми сложными в фильмографии Хоффмана стали роли трансвестита Расти («Без изъяна» Джоэла Шумахера, 1999) и писателя Трумена Капоте

[1] См.: A Higher Calling. Interview by Lynn Hirschberg. — New York Times, December 19, 2008.

(«Капоте» Беннетта Миллера, 2005). Одна стала первой большой ролью в кино, а другая принесла ему «Оскар». В дуэте с Робертом Де Ниро Хоффман сыграл глубоко несчастного человека, «женщины, заключенной в тело мужчины», который возвращает к полноценной жизни копа, убежденного гомофоба, попавшего в крутую переделку. Полицейский Уолт (Де Ниро), избитый во время стычки с преступниками, теряет речь; сосед, всем своим видом внушавший Уолту отвращение, пытается вернуть ему эту способность с помощью уроков пения. И эти уроки, которые преподает тот, кто знает, что значит быть отвер-

«Большой Лебовски», режиссер Джоэл Коэн

женным, превращаются в уроки стойкости, терпимости и сочувствия. Хоффман выглядит столь убедительным в красочной роли трансвестита — в париках, женском платье, с яркой косметикой на лице и характерными ужимками, что создается впечатление, будто он не играет, а представляет самого себя. Но в действительности это перевоплощение стоило огромных трудов.

Как и Трумен Капоте, киношный Расти совсем не похож на реального Хоффмана. Причем главная задача состояла в передаче именно чуждого актеру внешнего облика — манеры поведения, походки, жестов и, конечно, голоса. И уже потом можно было думать о внутреннем наполнении — логикой чувств и эмоций. Найти внешнюю форму было настолько трудно, что, боясь ее потерять — а войти в нее снова казалось невозможным, — Хоффман во время съемок месяцами не выходил из образа; возвращаясь домой с площадки, он заваливался спать, чтобы сохранить нужное состояние до следующего утра. Это было похоже на марафонскую дистанцию, когда нельзя остановиться, ибо иначе все пойдет насмарку, нарушится ритм, потеряешь темп и потом уже не вернешь. В данном случае речь, конечно, идет не о временно́м темпе и не о темпоритме.

Готовясь к роли Капоте, Хоффман пересмотрел массу документальных киноматериалов, переслушал многочасовые записи выступлений писателя. Четыре месяца он почти не выходил из дому, пытаясь сконцентрироваться, и ежедневно часа по два внимательно изучал эти материалы, пока характерные детали не превратились в собственные привычки, из которых постепенно складывался образ. Можно сказать, актер работал над собой по Станиславскому, точнее, по Методу, каким стала его система в интерпретации учеников, основавших школу Ли Страсберга, откуда Метод разошелся по

Соединенным Штатам. Хоффман постигал азы профессии в нью-йоркской Тиш-скул (Tisch School of the Arts), где единой школы преподавания нет. Вот, к примеру, императив: искать в плохом, где он хороший, и таким образом становиться адвокатом персонажа. Хоффман же считает, что надо научиться смотреть на вещи с точки зрения своего героя. Заставить себя сделать это. Пусть в обычной жизни ты такого человека судишь очень жестко, но как актер ты должен отрешиться от своих суждений. Тут уже не важно, что ты на самом деле думаешь про такого человека. В жизни можно путем интеллектуальных рассуждений прийти к выводу: я понимаю, почему он поступает так-то и так-то, мне это не нравится, ну да черт с ним, мне-то что. Для актера такой подход невозможен: он должен чувствовать эмпатию к своему персонажу, для него просто не может быть людей плохих или хороших. Никакого «я в предлагаемых обстоятельствах», преподаватель в школе все время повторял: «Запомни, ты — это не он, он — это не ты». Возможно, поэтому сбросить чужую кожу, как только кончаются спектакль и съемки, для Хоффмана нетрудно. Это происходит моментально.

«Капоте», режиссер Беннет Миллер

Ему было двенадцать лет, когда он увидел поблизости от своего дома в Рочестере, штат Нью-Йорк, в постановке местного театра пьесу Артура Миллера «Все мои сыновья» и открыл для себя театр — другую реальность, мир, о существовании которого не подозревал. Это и стало для него той точкой, откуда вся его жизнь взяла новое направление. Прекрасное нечто, к которому он стремился, сливалось с желанием стать одним из тех недосягаемых, кого отделяла от него рампа, и парадоксальным образом он стал им, вовсе не обладая выигрышной внешностью, а напротив — будучи довольно малозаметным, нешумным, абсолютно земным, а не артистично возвышенным.

Мне остается не известной огромная часть его творческой работы — его театральные спектакли[2], которые он ставит и в которых играет. Но в кино (вернее, сначала на телевидении, в одном из эпизодов сериала «Закон и порядок»)

[2] Хоффман — один из основателей актерской офф-офф-бродвейской актерской труппы the Bullstoi Ensemble (подозреваю, что тут шутливо обыгрывается название the Bolshoi theatre). Кроме того, он является художественным руководителем нью-йоркского театра LAByrinth Theater Company, специализирующегося на постановках современных американских пьес.

он появился в 1991 году, довольно быстро после окончания в 1989 году актерской школы, а уже в 1992-м был замечен как неординарный актер благодаря эпизодическому появлению в роли однокашника главного героя в фильме Мартина Бреста «Запах женщины». Заметили его режиссеры, критикам в рецензиях было не до него — все внимание отнял Аль Пачино, зато Филип получил сразу несколько приглашений (правда, все еще в эпизоды), смог оплатить лечение в реабилитационном центре (после чего «завязал» навсегда) и бросить подработку в бакалейной лавке, где он раскладывал товары на полках. Да и потом роли еще продолжали быть эпизодическими, как правило, характерными, заостренными на его внешних данных вроде бы добродушного увальня, зато у штучных режиссеров — Роберта Бентона («Дураков нет», 1994), Тодда Солондза («Счастье», 1998), братьев Коэн («Большой Лебовски», 1998), Энтони Мингеллы («Талантливый мистер Рипли», 1999; «Холодная гора», 2003), Кэмерона Кроу («Почти знаменит», 2000), Дэвида Мэмета («Жизнь за кадром», 2000), Спайка Ли («25-й час», 2002), Сидни Люмета («Игры дьявола»/«Прежде чем дьявол узнает, что ты умер», 2007) и Пола Томаса Андерсона, у которого он снялся четыре раза («Роковая восьмерка», 1996; «Ночи в стиле буги», 1997; «Магнолия», 1999; «Любовь, сбивающая с ног»,

«Миссия: невыполнима—3», режиссер Джей Джей Абрамс

2002). В пятый, уже «оскароносцем», он снялся у Андерсона в главной роли в «Мастере» (2012), нынешней осенью добравшемся до Венеции.

Эпизодические роли шли одна за другой вплоть до «Капоте», но все же случилось исключение — в инди-фильме, жанр которого обозначен как трагикомедия, но назвать его так язык не поворачивается. Сценарий к фильму «С любовью. Лайза» (2002) дебютанта в режиссуре Тодда Луисо написал брат Филипа — Горди Хоффман и удостоился за него приза фестиваля «Санденс». Здесь Филип сыграл роль беспечного и успешного веб-дизайнера Уилсона Джоэла, жена которого Лайза внезапно и необъяснимо кончает жизнь самоубийством. И на протяжении всего экранного времени (актер почти не выходит из кадра) он пытается справиться с горем и одновременно избежать выяснения отношений с сочувственно настроенной, но слегка назойливой тещей (ее сыграла Кэти Бейтс, одна из замечательных партнерш Хоффмана). Конечно, доброхоты наперебой стараются ему помочь, но от их стараний Уилсону еще тошнее. Взять, к примеру, эпизод, когда молоденькая дамочка, явно мечтающая занять место ушедшей в мир иной Лайзы, приходит в дом Уилсона и с улыбкой приветствует его традиционным американским «Are you o'key?». А он, вместо того чтобы ответить дежурным вежливым «Yes, —

«Нью-Йорк, Нью-Йорк» («Синекдоха, Нью-Йорк»), режиссер Чарли Кауфман

«Мартовские иды», режиссер Джордж Клуни

мол, — thank you», смотрит на нее странным, диковатым взглядом и переспрашивает недоуменно: «O'key?» Уилсон находит необычные, пожалуй, экстравагантные способы забыться: вдыхает пары бензина, участвует в соревнованиях радиоуправляемых планеров или лодок и на время превращается в сущего ребенка — непосредственного, бурно радующегося, словно ничего не случилось, но не решается лечь в пустую супружескую постель. И когда наконец он берется за подушку, обнаруживает под ней прощальное письмо Лайзы и такой ужас при этом испытывает, что и у зрителя кровь стынет. Разумеется, брат писал сценарий на Филипа, и тот доказал, что сможет вытянуть большую главную роль — даже при отсутствии сюжета, который размывается, растворяется в ассоциациях: на них наталкивают нюансы в игре актера, превращающего довольно несложно сочиненную историю в роман с тайной.

Тайна, надо сказать, цементирует и сюжет «Сомнения» (2008), драмы, поставленной Джоном Патриком Шэнли по своей же пьесе, получившей Пулитцеровскую премию. Говорят, что режиссер только Хоффману сказал, был ли в самом деле виноват его герой в совращении малолетнего школьника или нет; так или иначе, ни с кем другим актер этим секретом не поделился. И вправду это принципиально не важно. Задачей Шэнли было показать столкновение двух позиций, противоборствующих в современной церкви, — жестко консервативной, которую представляет героиня Мерил Стрип сестра Алоизия, и либерально-открытой, которую отстаивает пастор Брендан Флинн.

Задача для Хоффмана осложнялась тем, что его противницу играла актриса, которой сам ее авторитет создавал определенную презумпцию правоты. А кто стоял в этом смысле за спиной Хоффмана? Толпа одиноких неудачников, эксцентричных чудаков: убогий гей-кинорежиссер в «Ночах в стиле буги», жалкий онанист из «Счастья», малоприятный богатенький парень в «Талантливом мистере Рипли», вдовец-«нюхач» из «С любовью. Лайза», заблудший писатель Капоте, дряхлеющий кинорежиссер из фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк» («Синекдоха, Нью-Йорк», 2008), и в довершение всего злодей из боевика «Миссия: невыполнима—3» (2006). Зато Хоффман мог дать фору Стрип за счет того, что в «Сомнении» ее героиня в черном монашеском одеянии и с неподвижно застывшим лицом-маской невольно олицетворяла мертвечину, а из-за плеча отца Флинна нам подмигивали живые люди со своих честно нарисованных портретов. Их экранные поединки длились (наследие театральной пьесы) по десять-пятнадцать минут, и тут, конечно, обоим исполнителям пригодился их сценический опыт. (И отчасти, конечно, знакомство с бытованием католической церкви: отец Хоффмана — сотрудник компании Хегох, протестант из немцев, а мать — юрист, ирландка-католичка, и в детстве мальчик прошел конфирмацию, ходил в воскресную школу, да и соответствующую консультацию у практикующего падре получил.)

Действие фильма происходит в начале 60-х годов, когда появление в бронкской школе одного чернокожего подростка было событием экстраординарным, но уже свидетельствовало о ветрах перемен; сегодня этот мотив утратил остроту, он в полной мере считывается только теми, кто помнит те времена по собственному опыту, зато принципиальный вопрос о том, какое место должна занимать церковь в жизни человека и каков должен быть сегодня духовный пастырь, неожиданно обострился. Хоффман придал своему персонажу человечность. В его облике явно, нарочито просматриваются *внешние подозрительные* приметы-намеки вроде тщательно уложенных волос или отполированных длинных ногтей, и тем не менее на его стороне больше зрительских симпатий; получается, что не важно — виновен отец Флинн или нет, поскольку он реально помогает подопечным ребятам и они-то в его виновность поверить не могут — в отличие от, что характерно, невиннодушной сестры Джеймс. Ведь именно она разожгла громкий скандал, поделившись с директрисой Алоизией своими подозрениями насчет отношений падре с новичком — а уж эта поборница строгих правил и железной дисциплины рада была инициировать настоящий крестовый поход против отступника, позволившего себе уединиться в комнате с учеником. Режиссер фильма Джон Патрик Шэнли вспоминал, что на съемках Хоффман казался настолько глубоко погруженным в себя, что страшно было обратиться к нему с вопросом. Но когда работа была позади, актер говорил, что она доставила ему огромное наслаждение. «А ведь посмотреть на тебя — ты словно в аду был». «В аду? — переспросил Филип. — А я в нем и живу»[3].

Сложные, отчасти тоже отеческие, патерналистские, может быть, любовные, но тем не менее и окрашенные подспудным презрением, брезгливостью отношения с малым сим уже не за закрытой дверью, а на авансцене, в кадре почти на протяжении всего экранного времени со всей откровенностью выставляет Хоффман на наш суд в драме «Капоте». Картина получила пять номинаций на «Оскар» и удостоилась одного — за лучшую мужскую роль.

Это драматическая, скорее даже трагическая история написания одной документальной книги — «Хладнокровно», — проливающая свет на дальнейшее двадцатилетнее молчание ее автора, умершего в пятьдесят девять лет от алкоголизма и наркотиков. Актеру предстояло объяснить нам, почему преуспева-

[3] Здесь напрашивается еще одна цитата из Хоффмана: «Когда я смотрю великое кино или великий спектакль, то думаю: быть человеком — значит быть одиноким».

ющий писатель, выпустив книгу, основанную на его доверительных беседах с преступником, участвовавшим в жестоком убийстве целой семьи, так внезапно закончил свою карьеру. Никаких словесных ремарок по этому поводу ни в книге Джералда Кларка, по которой снят фильм, ни тем более в сценарии Дэна Футтермана не содержалось. Следовало найти некие молчаливые выразительные средства, которые служили бы симптомами того внутреннего слома, который роковым образом разделил жизнь Трумена Капоте на «до» и «после».

Вероятно, Хоффман от сознания ответственности перестарался и слегка переборщил в красках, изображая известную личность, но краски, если и густовато замешенные, все же выбраны правильно. Капоте действительно был фигурой живописной. Тонкий, высокий голос с причудливыми интонациями, суетливые движения рук, кокетливо отставленный мизинец руки, держащей стакан с виски или чашку кофе, привычка жеманно округлять губы при смехе — эти характерные детали дают ключ к характеру сибарита и модника, человека эгоцентричного, стремящегося всегда быть в центре внимания (черта, абсолютно не свойственная Хоффману, предпочитающему в быту незаметную анонимность). Капоте шокирует полицейских заштатного городка Холкома, при первой встрече зачем-то демонстрируя им свой экстравагантный длинный шарф. Явившись на место событий в слишком шикарном — совсем не к месту — светло-бежевом кашемировом пальто до пят, он по совету своей подруги и спутницы писательницы Харпер Ли, переодевается в другое — тоже дорогое, но строгое черное и короткое, дурашливо повернувшись перед ней, подняв фалды. Словом, полный набор нью-йоркского богемного щеголя, вызывающе не скрывавшего своей сексуальной ориентации.

И вот этот благополучный писатель, поначалу принявшийся за свое расследование с беспристрастием и любопытством антрополога, встретившегося с редкостным человечьим экземпляром, понимает, что на самом-то деле встретился чуть ли не с альтер эго. Перри Смит с его застенчивым взглядом, выросший в неблагополучной семье, хотел быть любимым хоть кем-то и стеснялся своей хромоногой походки; Трумена, брошенного родителями и воспитанного теткой, обуревало страстное желание быть любимым всеми, и он стеснялся своего маленького роста. Капоте очень остро ощущал свою связь с Перри — отчасти из-за сходства в судьбах, отчасти из-за (возможного) любовного чувства, но еще и в силу метафизической близости писателя и преступника, поскольку и тот и другой преступают определенные границы — один в творчестве (в данном случае создавая новый жанр документального романа), другой в общественном установлении или, если угодно, в божьем законе. Как Капоте потом сказал Харпер Ли: «Как будто мы с Перри выросли в одном доме. И однажды я вышел из него через парадную дверь, а он через черную». Трумен принял искреннее участие в судьбе Перри. В одном из эпизодов он трогательно кормит больного заключенного своим любимым детским пюре с ложечки, ласково прикладывая ее к запекшимся губам. «Инженер человеческих душ» сумел расположить к себе неискушенного парня, и тот передал ему свои дневники, письма, фотографии, рисунки, которыми Капоте щедро воспользовался. А тем временем писатель боролся в нем с человеком, к тому же влюбленным (хотя эта линия в фильме скорее угадывается, чем прорисовывается). Потому что Перри для него только во-вторых нежная привязанность, а во-первых и преимущественно — «золотая жила», как он откровенно признается Харпер Ли.

Капоте-писатель победил Капоте-человека. Писателю нужны были подробности преступления, детали, которые потрясут читателя, и Капоте пошел на шантаж — так, как поступают поссорившиеся любовники, отлучая возлюбленного от себя: «Если я уйду отсюда, не поняв тебя, — вкрадчиво говорит он, — мир увидит в тебе чудовище. — И заканчивает едва слышно, словно признаваясь в любви: — А я этого не хочу». Судя по деталям, которые исполь-

зовал в прорисовке образа актер, Капоте был из тех, кто в гомоэротических союзах играл подчиненную роль. Теперь же он чувствует себя сильнее, значительнее Перри и наслаждается впервые доставшейся ему властью. Он дожимает Перри, обольщая и угрожая, заставляя сдаться. В итоге писатель победил, в этом поединке с самим собой сломался не только человек. На наших глазах Капоте перестает быть писателем, перерождаясь в журналиста нового

«Сомнение», режиссер Джон Патрик Шэнли

типа, демонстрируя, какой ценой добывается репортажная правда и как можно на ней заработать. В отличие от прежнего кокетливого модника, перед нами словно окуклившийся, ушедший от внешнего мира человек, который сам себе не смеет признаться в том, что повел себя подло, что подсознательно желал того, чтобы узники были казнены, ибо без такого эффектного финала книга много бы проиграла в глазах читателя. Фильм завершается кадром, где Капоте, сидя в застывшей напряженной позе, невидящими глазами глядя в вагонное окно, не то судорожно, не то нежно прижимает к груди дневник Перри с выведенными на обложке датами 1959—60—61, разделившими жизнь знаменитого писателя на две разные части.

Для Хоффмана это была классическая трагическая история о неизбежности — о чем-то неуловимом и неостановимом, что составляет суть хорошей стори и хорошего фильма (который, кстати, принес ему кроме «Оскара» еще двадцать две награды). В сущности, режиссерский дебют «Синекдоха, Нью-Йорк» Чарли Кауфмана — о том же.

«Синекдоха...» — тоже о жизни, которая начинает подходить к концу в момент ее приближения к вершине. Роль театрального режиссера Кейдена Котарда, который ставит пьесу Артура Миллера, пусть даже не «Все мои сыновья», определившую судьбу Хоффмана, по умолчанию должна была быть ему особенно близкой. Съемки пришлись на то время, когда стрелка его собственной жизни закрутилась около цифры 40, времени кризиса среднего возраста. «Я взялся за «Синекдоху...», — говорит он, — потому что мне исполнялось со-

«Мастер», режиссер Пол Томас Андерсон

рок, у меня было двое детей[4], и я думал обо всем этом — о смерти, о потерях — постоянно. Работа была тяжелой, и труднее всего было играть человека, который пытается вместить невыносимое бремя смерти в искусство. Филип Рот написал где-то: «Старость — это не битва, это кровавая бойня». И мой Чарли, как и Рот, хорошо знает, что все мы умрем».

Фильм Кауфмана структурно напоминает «Сад расходящихся тропок» Луиса Борхеса. Однако выстроенный режиссером интеллектуальный лабиринт не стал просто загадкой для ума, а превратился в подлинную драму дряхления, немощи, которую горестно воспроизвел на экране Филип Сеймур Хоффман. Арендовав огромный ангар, Кейден выстраивает декорации и разводит мизансцены так, чтобы максимально приблизить свое творение к жизни, стремясь сделать его «брутально реалистичным и жестким». Но по мере того как искусство приближается к жизни, грань между тем и этим стирается и сущности множатся, теряя свою реальность, фигуры людей удваиваются, утраиваются, замещают и вытесняют друг друга, и вот уже место самого режиссера занимает случайно выбранный актер, а далее и вовсе женщина-уборщица, на место которой встает он сам... Кафкианская ситуация разворачивается в псевдореальности театральной декорации, стремительно разрушающейся — так же, как разрушаются жизни самих людей, а идея «реального» спектакля перерождается в идею «симулякра». Незаметно пролетели два десятка лет — мечта отцвела, разлетелась в пух, сгинула — и никто не увидел плодов всех неимоверных усилий, как если бы их и не было.

Филип Сеймур Хоффман всегда целиком влезает в шкуру своего героя, не боясь казаться уродливым, неприятным, отталкивающим, жалким, не боясь оголяться, демонстрируя рыхлый живот, не боясь бриолинить негустые волосы, обнажая некрасивые залысины. Конечно, он хотел бы выглядеть поимпозантнее, но когда по утрам смотрит на себя в зеркало, говорит «спасибо» за то,

[4] Теперь детей трое: Купер Александр, Таллула и Уилла.

что выглядит именно так, потому что с этим исходным материалом может «сойти за кого угодно».

На сорок пятом году жизни Хоффман в фильме «Мастер» сыграл Ланкастера Додда, человека явно гораздо старше себя — с этими самыми залысинами, с редкими прилизанными волосами, седыми усиками, с глубокими морщинами на лбу.

В фильме Пола Томаса Андерсона, который только в драме «Нефть» («Да будет кровь!») не нашел места для своего любимого актера, Хоакин Феникс (Фредди) и Филип Сеймур Хоффман играют двух прямо противоположных по складу людей: один — потерянный парень, вернувшийся со второй мировой войны, не особо образованный, без руля и без ветрил, другой — интеллектуал-эрудит, знающий (или притворяющийся, что знает) ответы на все вопросы и пытающийся ни много ни мало помочь новому другу обрести смысл жизни. Довольно быстро между ними возникает странная общность, напоминающая ту, что возникла между Перри Смитом и Труменом Капоте.

Прототипом Додда стал основатель секты сайентологии Рон Хаббард, хотя речь в фильме идет не о ней. (Правда, пассажиры яхты, на которой мартовской ночью 1950 года Фредди встречается с Доддом, являются последователями некоего культа, называемого «Курс»). К удивлению окружающих и даже к досаде родных приблизив к себе неприкаянного парня, Додд ведет с ним долгие беседы, настырно задавая одни и те же вопросы, добиваясь откровенных ответов, — именно эта техника, как известно, практикуется сайентологами. Додд, внешне напоминающий загадочного мистера Аркадина в исполнении Орсона Уэллса, — это щедрый человек, охотно оказывающий гостеприимство случайному человеку, но что важнее всего — учитель, мудрец, проповедующий сущностное отличие человека от животного, веру в то, что все мы уже были когда-то на этой Земле и что с помощью соответствующей тренировки можно избавиться от всех негативных импульсов. Сам себя он называет «писателем, доктором, физиком-ядерщиком и философом-теоретиком», чье учение включает в себя идеи реинкарнации, путешествия во времени и избавления близких от бремени страстей. Все это он внушает Фредди, испытывая на нем свою методику изгнания бесов. Тонкий психолог, он вытягивает из парня болезненные воспоминания, чтобы освободить от них больную душу, не скрывая при этом, что видит во Фредди не просто подопечного, но «подопытного кролика». На самом деле их отношения гораздо сложнее: это связь отца и сына, наставника и ученика, близких друзей и одновременно соперников.

Додд в исполнении Хоффмана малоприятен — с потным, красным от напряжения лицом, с этими прилизанными волосами, с медоточивыми интонациями, но в то же время за ним чувствуется искреннее убеждение, глубокое знание и, главное, бескорыстие, что заставляет людей легко попадать в плен его обаяния. Однако в то же время Хоффман дает понять, что это добровольное пленение опасно, ибо при всей своей щедрости, при всем бескорыстии Додд — тиран, которым движут неизвестные нам силы, и последствия пленения могут быть страшны.

Хоффман однажды сказал: «Быть актером — все равно что быть сыщиком, ищущим секретный ключ к персонажу». Хитрость в том, что перипетии актерской дедукции или индукции для зрителя остаются при этом скрытыми, а потому и персонаж, со всей широтой демонстрируемый актером, пребывает для нас интригующей загадкой. Конечно, при условии, что сыщик успешно выполнил свою задачу и это тот самый персонаж, которого следует искать.

РЕПЕРТУАР. КРУПНЫЙ ПЛАН

Ульрих Зайдль

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Ад. Любовь

«Рай: Любовь»[1], первая часть трилогии Ульриха Зайдля, ничего в Канне не получила. Часть вторая «Рай: Вера» заработала в Венеции спецприз жюри. Прежде он именовался Гран-при и в 2001 году был выдан режиссеру за фильм «Собачья жара»[2], который настолько не понравился тогдашнему председателю жюри Нанни Моретти, что он от негодования даже из зала выбегал. Зайдля защитила Вибеке Виннелёв, продюсер фон Триера, заседавшая в жюри. В 2012 году Моретти возглавлял жюри Каннского фестиваля, где его «преследовал», на сей раз безуспешно, опять Зайдль.

В Венеции австрийскому режиссеру везет больше. В этом году за него должна была, скорее всего, отвечать Марина Абрамович, внедренная в жюри для поправки вкусов нерадикального Майкла Манна.

«Рай: Вера» — несравненно жестче, глубже, трагичнее первой части трилогии. Но эта трагедия, не лишенная черного юмора — таково свойство дарования Зайдля, — катарсис не отменила. Хотя многие, я в том числе, предположили, имея на то доказательства в современном искусстве, что в трагедиях XXI века катарсиса не будет.

Однако Зайдль пограничный художник не только потому, что всег-

[1] См. мою статью «Обмен». — «Искусство кино», 2012, № 6.

[2] См. мою статью «Хайль, Зайдль». — «Искусство кино», 2002, № 2.

«Рай: Вера»
Paradies: Glaube
Авторы сценария **Ульрих Зайдль, Вероника Франц**
Режиссер **Ульрих Зайдль**
Операторы **Эдвард Лачман, Вольфганг Талер**
В ролях: **Мария Хофштеттер, Набиль Салех, Наталья Баранова, Рене Рупник**
Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, Tatfilm, Société Parisienne de Production
Австрия — Германия — Франция
2012

да, как бы ни называл свои фильмы (документальными или игровыми), снимает в неразделенном на условные резервации пространстве, не только потому, что в игровых картинах непременно смешивает профессиональных актеров и любителей, но и потому, что соединяет минувший век с текущим. Не отказывая жанру трагедии в катарсисе, он радикализирует его по ходу развития фабулы, в околичностях и сюжетных обманках зрителя. При этом Зайдль выбирает *сверхаскетичную* поэтику, которую, в свою очередь, взрывает в трех эпизодах. Позволяет избранному жанру внезапно выйти на авансцену и как бы сымпровизировать свое вторжение, полагая (возможно, бессознательно), что и жанры ведут себя, как живые люди. Но в эту рощу я углубляться не буду.

Аскетичная, но не сухая поэтика неосторожной «Веры», снятая Вольфгангом Талером, Эдвардом Лачманом в естественном освещении, с вызывающей нейтральностью и жаром бледного огня, — новый этап режиссуры Зайдля, знающего толк в пограничном сознании и анонимной художественности.

Режиссерский аскетизм «Веры» достигает такой степени высоковольтного напряжения, что иным критикам фильм может показаться слишком простым. Такая нецелесообразная простосердечность или удел зрелого художника застают действительно врасплох и наводят на размышления, на производство иного опыта восприятия тех, кого не обольстишь художественной художественностью, что не есть тавтология. Кого не приручишь ни «эстетикой прекрасного», ни «безобразного». Зайдль этими важными (для более простых — без кавычек — режиссеров) заботами не интересуется.

Эстетический аскетизм его «Веры», сам себя вдруг оспаривающий и все равно не отступнический, — идеальный выбор для той сложнейшей или даже неразрешимой проблематики, которую Зайдль задействовал во втором своем «рае».

Аскетизм и трагедия, зеркалящие фанатизм и дерзновенность протагонистки «Веры», — свойства утопии идеального, персональной утопии этого режиссера.

Абсолютная сосредоточенность строгого взгляда Зайдля порождает минималистскую стилистику (по сравнению с которой даже Брессон — «художник барокко»). Вкупе с импровизацией, неизбежной на площадке — сценарии Зайдля пишутся без диалогов, которые рождаются во время съемок, — такая сосредоточенность воссоздает ощущение обыденной и вместе с тем турбулентной повседневности. Расчисленной, казалось бы, на бытовые ритуалы и одновременно непонятной; усвоенной «раз и навсегда» и открытой для убийственных нежданных прозрений. Или противоборствующих (смысловых) стыков.

Зайдль каждый фильм снимает в хронологическом сюжетным событиям порядке. Таков его метод. Поставив «Веру» между «Любовью» и «Надеждой», которой замкнется трилогия, то есть указав ее место в триптихе, он спровоцировал еще одну — возможную — трактовку этой части своего «рая» как «чистилища». Хотя более очевидным и не слишком поверхностным было бы такое суждение: все три части его «рая» — это, в сущности, образы ада.

«Любовь» Зайдля входила в клинч с социальными/сексуальными запросами времени на худых и молодых женщин. Но мир, напоминал режиссер в фестивальных интервью, пухнет, начиная с подросткового возраста, от ожирения и неумолимо стареет, а красота, эротизм, несмотря на прессинг рекламы, «безобразному» не противоречат. Об этом беспощадно и с ранящим лиризмом он поведал в «Животной любви» и «Собачьей жаре».

«Вера» Зайдля врезается в пограничное место/время между фанатизмом и эпифанией. Между христианскими ценностями и сочувствием к ближнему. Между верой и любовью.

Первые две части триптиха Зайдль структурирует похоже: героини обеих картин покидают свои рабочие места и отправляются в отпуск. В «Любви» Те-

реза прощалась со своей сестрой и дочкой, улетала в Кению. Ее сестра, Анна Мария, протагонистка «Веры», — медсестра в кабинете компьютерной томографии. Она делает КТ, МРТ пациентам — австрийцам и мусульманам, с непрезентабельными телами, старыми или обрюзгшими. Медсестра прощается с врачом перед отпуском и остается в Вене. Однако фильм начинается с пролога, где Анна Мария открывает запертую на ключ комнатку. Это ее домашний костел; она раздевается перед распятием, висящим на стене, и отдается самобичеванию плеткой. Самозабвенно.

Мария Хофштеттер, сыгравшая Анну Марию, а прежде городскую сумасшедшую, голосующую на дороге, изнасилованную за кадром в «Собачьей жаре», — выдающаяся австрийская актриса, работающая только в офф-офф-мейнстримных театральных проектах. Ее роль в «Вере» из тех, что прежде, в истории театра, называли легендарными. К этой роли она готовилась семь лет, с момента появления первого драфта сценария. Хофштеттер выросла в суровой католической среде, но прихожанкой не стала. Однако для этой роли она погрузилась в знакомый и далекий для нее мир: выполняла миссионерскую работу, участвовала в демонстрациях против абортов, в пешем паломничестве в монастырь, где монахини совершают понедельный обет молчания и одиночного пребывания в лесу без еды. Хофштеттер этот опыт примерила на себя, назвав его мистическим. Проверяла, насколько сможет вытерпеть боль, выдержать голод и одиночество.

Ее героине за пятьдесят, у нее старомодная прическа, захолустная одежда. Свое каникулярное время она начинает с мытья домика, в котором проживает на задворках Вены. Она драит марши лестницы с таким же рвением, с каким несколько минут назад отскабливала руки в белокафельном больничном кабинете перед приемом пациентов или молилась перед распятием.

Вот она в комнатке сидит (спиной к зрителям) за электронной клавиатурой, аккомпанируя себе, исполнительнице псалма, а вот — уже в электричке с сорокасантиметровой статуей Мадонны в сумке. Ее отпуск уйдет на паломничество в надежде обрести новообращенных католиков. Вот она стучит в дверь какой-то квартиры. Никакого ответа. Стучит в другую. Там живут мусульмане. Мирные вполне. Она их учит молиться. Мажет лоб святой водичкой. Смешно выходит и наивно, но смущения никто из участников случайной встречи не ведает. Стучит в дверь еще одной квартиры. Оттуда раздается гневный голос. Анна Мария не унимается, увещевает открыть, обещая помощь Мадонны в австрийской жизни. Теперь она дома, перед распятием, перед Тем, кто принял терновый венок (так она говорит). Анна Мария надевает пояс-власяницу, украшенный остроконечными железками, заводит часы и на коленях, перебирая четки, ползет по квартире, исполняя ритуальные бдения в домашней обители. Невероятная, непостижимая даже не достоверность, а участь.

Будучи медработником, Анна Мария тщательно обрабатывает ссадины на коленках и вновь готова к молитве в своей маленькой молельне, едва ли не вожделея Христа, объясняясь Ему и в плотской любви: «Иисус, Ты такой красивый, сердце колотится, когда я смотрю на Тебя, я люблю Тебя».

«Иисус, Ты знаешь» (2003) — документальный фильм, который Зайдль снимал в храме. Он поставил камеру на алтаре и приводил туда — поодиночке — своих героев. Исповеди, просьбы прихожан он прерывал изображением распятий или картинами «Марии с младенцем», «Пьеты». Жители Вены поверяли камере свои печали, беды, сомнения, просьбы о помощи, понимании, прощении.

В том фильме была прихожанка, молящая Христа о том, чтобы муж перестал смотреть ток-шоу с «негативной аурой». (Эхо этой истории продлится и в «Вере».) Зайдль показывал ее дома за глажкой, а мужа-пакистанца-калеку перед телевизором. Этот бедолага сначала был рад, что жена за него молится, но его семья с их браком не смирилась, и теперь он хочет, чтобы в доме не было распятия, решив, что его болезнь — проклятие за женитьбу на христиан-

ке. Еще одна женщина, измученная бессонницей, от нее ушел любимый, вопрошает, кто побудет с ней, когда придет время умирать? «Может, Ты?»

Очередной раунд паломничества Анны Марии с Мадонной Зайдль снимает в квартире венских обывателей. Анна Мария укоряет женщину и ее мужа в том, что живут они в грехе. Они, не теряя чувства юмора, сопротивляются что есть мочи. Анна Мария вменяет в вину немолодому дядьке, что он женился вторично. Он недоумевает: «Но у меня жена умерла». «Но вы-то развелись», — обращается Анна Мария к постаревшей тетке. «Слава богу», — улыбается та ей в ответ.

Так проходят каникулярные дни несносной до улыбки (зрителей) католички. Вот она беспечно греется на солнце — на скамейке в парке, а вот летний дождик гонит ее побыстрее домой. Но что-то с замком. Оказалось: Набиль, муж-мусульманин, калека в инвалидном кресле, зачем-то вернулся. Свалился на голову. Где-то, видимо, у своих родных, он пробыл два года. А прежде, хотя об этом в фильме ни звука, он попал в аварию. Набиля играет непрофессиональный актер Набиль Салех, и поверить в это невозможно. Хотя этот араб-массажист, давно обосновавшийся в Австрии, несколько месяцев обучался в клиниках пластике калек и преуспел в немыслимом совершенстве.

Анна Мария явлением мужа недовольна, однако готовит ему нехитрую еду, перед которой он молится Аллаху. Она же ночью молится, чтобы Иисус дал ей силы пройти испытания с мужем.

Рефрен кадров составляет одну из волшебных, при том что «простых», радостей режиссуры Зайдля. На балконе в инвалидной коляске, спиной к зрителям, лицом к благословенному пейзажу сидит человек. Он внемлет чудесной природе. А потом объезжает комнаты второго этажа, где на стенках развешаны плакаты: «Рано вставать — добродетель», «Сексуальные желания разрушительны» и т.д. Он выбрасывает себя из кресла на кровать в их некогда спальне (ему постелено отдельно), вжимается в подушку, сжимая сердце (зрителей) своим бессильем и неразделенным желанием.

Анна Мария возвращается после обхода своих/чужих «пациентов», нуждающихся, на ее по-медицински педантичный взгляд, в обращении, поздним вечером. Путь к дому лежит через парк. Что-то слышится не то. Она, усталая, недовольная, бредет с Мадонной под мышкой. Чу! Какие-то странные звуки. Раздвинув кусты, Анна Мария видит страшную сцену: свальную оргию. Замирает, ошеломленная. Испытание, посланное Зайдлем, — оплеуха взнуздавшей себя пуристке.

Когда-то, в «Собачьей жаре», он отправлял мать погибшей дочки с места автокатастрофы, на которое она молча приезжала с мужем, в какое-то подполье, где она отдавалась сексуальным оргиям, и страшнее «выхода» для безутешной матери было трудно представить.

После страшного посягновения на свое воображение, на свое реальное существование Анна Мария трет себя в ванне нещадно мочалкой, как бы очищая после соучастия в грязной сцене, снятой не рискованно даже, а с буквальной — порнографической — наглядностью. Но тут же Зайдль — ни на йоту не лицемер — пробуждает в ней что-то иное для нее же самой. Она берет фотоиконку Христа, что стоит на тумбочке у кровати, и кладет себе под одеяло. И плачет. И признается: «Я люблю Тебя». Это ночь. Муж прикатывает на коляске в их бывшую спальню, в туалет, который, как водится, рядом. Справив нужду, жмется к жене — нежно, беззащитно и жалостливо; но ее (и ее любовь к Христу) не сломить.

Поутру она едет на машине с Мадонной оприходовать вовсе не страждущих, а муж снимает тростью тряпку с большой фотографии в раме, на которой громадная толпа мусульман собралась на какой-то свой праздник. Набиль включает магнитофон, откуда вырывается голос муэдзина, убирает фотоиконку Иисуса, на ее место ставит свадебное фото себя с Анной Марией.

«Рай: Вера»

Теперь — в той же мизансцене — он наслаждается австрийской природой, которая внемлет Богу. Ее Богу и его.

Анна Мария в квартире некоего Рупника, заваленной вещами после смерти его матери. В 1997-м Зайдль снял про этого реального человека, учителя геометрии, большого любителя женщин, поклонника актрис, и его умирающую мать документальный фильм «Закадычный друг». В этой квартире Анна Мария — своя. А он, очень постарев и, конечно, притушив эротические фантазии, которыми забавлял учеников в давнем фильме, не смущается своего пастозного тела и принимает Анну Марию в трусах. Она просит, чтоб Рупник молился перед Мадонной. Он же произносит спич о том, что женщинам стоять на коленях сподручнее, чем мужчинам, их кожа толще из-за женских гормонов; и еще: он всегда просит дать ему хлеб насущный, но как простить тех, кто треплет нам нервы? Смешной эпизод и жутковатый. В ненарочитом, но при этом вскрытом, как дверь, за которой забыт покойник, прямодушии.

Тем временем Зайдль решает подать режиссерскую реплику своей давней и незабвенной «Животной любви» (1996). Как-то подруга Анны Марии по Мистическому ордену Розы оставила ей на время свою кошку. Кошкин домик Анна Мария припрятала в гараже. И покуда она таскалась по венским незнакомцам с Мадонной, ее муж в обнимку с оставленной в темноте кошкой поднимался на стульчике — лифте для калеки — на второй этаж. Ему кошку жалко. Он кормит ее консервами, припасенными Анной Марией для себя. Является Анна Мария. Радетельница гигиены. Говорит, что консервы для людей, что кошке тут не место. Разъяренной Анне Марии вторит яростный Набиль, разбивающий палкой фотоиконку Иисуса (которую она водворила на место). Жене с мужем предстоит разговор. Он твердит христианке, что «ненависть порождает ненависть», что у нее — «фальшивая идеология», что она ведет себя с ним, как официантка. Она — в ответ — стелет себе постель в комнатенке-молельне. А режиссер искушает их дальше, в эпизоде, который вошел в историю кино как tableaux Зайдля.

Это фронтальные мизансцены персонажей, смотрящих в камеру, которые режиссер всегда снимает во множестве, даже если не все из них войдут в окончательный монтаж. В этих неизощренных и потому щемящих мизансценах персонажи Зайдля видны как на ладони, и ни грусть, ни одиночество вдвоем, ни самодовольство, ни вызов или горделивость, или жалкость, или затаенный страх им не скрыть.

В «Вере» только одна такая мизансцена. На диване. Муж просит посмотреть телевизор. Жена считает, что он смотрит плохие передачи, после которых раньше становился агрессивным. Однако — мелькнула тень перелома в движении сюжета — телевизор приволакивает. И — встык — приводит в порядок мужа-калеку в ванной комнате. Моет его, стрижет ему ногти. Он вспоминает, каким был когда-то, до катастрофы, в постели. Она отвечает, что это испытание Бог ей послал, чтобы она к Нему, потеряв мужа, вернулась. Безраздельно.

Семейная травма, прикинувшаяся идиллией, но при этом сыгранная и снятая как открытая рана, вонзается Зайдлем в следующий эпизод. Раскаленный до белого звука или слишком человеческой достоверности.

Анна Мария в кровати. Она берет деревянное распятие. Целует его, и лижет, и кладет под одеяло между ног, и стонет. А Зайдль очень мягким монтажным легато переносится к завтраку протагонистов. Муж обвиняет жену, что она обращается с ним, как с собакой. Она его — в том, что он неблагодарный. Он вдруг называет ее шлюхой, обвиняет в том, что она обманывает его. Тончайший момент, на котором Зайдль никак не настаивает, но, смонтированный с вожделением Анны Марии к распятию, он читается как измена жены уже совсем не духовная.

Анна Мария святой водичкой окропляет одежду мужа и его, спящего. Он пробуждается с криком. Нагружается пивом. Крушит в доме изображения

Христа и фотографию папы римского. Анна Мария в отместку прячет инвалидное кресло мужа. Начинается новый раунд, круг адских истязаний.

Набиль ползет на коленях по дому точно так же, зеркально, как Анна Мария на коленях совершала свой неистовый и добровольный ритуал. Он стучит в закрытую дверь, за которой она играет на «органчике» и поет. Он орет о ее садистской религии и сползает по лестнице со второго этажа. Вот это чудо — но чудо уже актера-аматёра, перевоплощенного личным даром в парализованного персонажа и не смирившегося со своей долей мужчину.

Оставив в беспомощности мужа, она ушла как ни в чем ни бывало в люди — с Мадонной. И тут — перед кодой — Зайдль раздвигает стены квартир, в которых побывала Анна Мария, которые он снимал как микрофильмы с реальными венцами разных вероисповеданий и рас. Забавные, ироничные или абсурдистские, он их вкраплял в мегасюжет второй части триптиха «Рай». Но теперь решает изменить время долгого эпизода и сгустить коллизию миссионерки на встрече с героиней последней новеллы до градуса «собачьей жары». До буквальной битвы пьяной уличной девки (опустившейся эмигрантки из СССР) с постом, с Анной Марией, до которой *впервые* доходит во время смертельной — без метафоры — схватки, что зовут ее Анна Мария. В Анне прорастает, пробивается сквозь слезы, мат, ужас Мария. Так они — Анна и Мария — встретились друг с другом лицом к лицу.

Несчастная русская девка в загаженной квартире ластится к Анне Марии, чистюле-втируше, измывается над ней, пристает к ней, избивает, рассказывает про мать-проститутку, норовит напоить или даже прибить. Анна Мария, едва ли не обезумев, ее успокаивает, молитвой утихомиривая брань, буйство пьянчужки и срам; и в утешении своем не сдается.

Анна Мария на остановке. Ветер рвет, гнет ветки деревьев. Ночь перед грозой. Небеса разверзлись, хлынул ливень. Дома, перед распятием, Анна Мария не молится, но хлещет себя, хлещет плеткой по обнаженному телу.

Анна Мария у постели спящего мужа. Она плачет и просит прощения. Он лежит неподвижно. Она плачет. А потом затихает за клавиатурой микроорганчика. Но тут впервые Надиль, сползший с кровати, вопит ее полное имя: Анна, Анна Мария!

Она пытается его затащить на кровать. Но он ее домогается — насильно, неукротимо, упрямо. Еще одна — после сцены с девкой — смертельная пытка. Анна Мария перед распятием. Она плюет на Него, негодует, хлещет Его плеткой.

В давней статье о «Собачьей жаре» я цитировала фрагмент мемуаров А.Штейнберга, собеседника русских философов, «Друзья моих ранних лет». Помня силу и страсть тех мемуаров, я захотела их перечитать. Тем более что «Вера», как и «Собачья жара», — пики творчества Зайдля. И вот — в рифму прежнему (о Льве Шестове) фрагменту — приведу воспоминание о Карсавине: «Лев Платонович читал лекции в русском Научном институте, в котором его почти бойкотировали за то, что он говорил что Бог на душу положит, как например, «взять Бога за рога». «Бог-то не обижается, — говорил Лев Платонович, — а вот за него обижаются и заступаются!»

Анна Мария плачет. Оплакивает, положив распятие на колени, Его и себя. И, к слову, лишая фильм — благодаря беспощадности Зайдля — «Золотого льва», отдавая в лапы главного приза совсем другую, постмодернистскую «Пьету» Ким Ки Дока.

Пройдя свою Голгофу, Анна распознала в себе Марию, оставшись в неразрешимо двойственном, нет, двуедином мире Анны Марии.

Зайдль. Метод

1. Метод состоит в том, чтобы снимать игровые фильмы в условиях и обстановке, характерных для документального кино. Так неожиданные элементы реальности смогут естественным образом вплетаться в сюжет.
2. Сценария в традиционном смысле нет. Фактически это набор очень тщательно прописанных сцен, но без диалогов. В процессе съемок сценарий постоянно меняется и дополняется. Зайдль говорит: «Для меня создание кино — процесс, в котором каждый следующий шаг зависит от предыдущего. Так уже отснятый материал неизменно определяет дальнейшее развитие истории».
3. В актерском составе — как профессионалы, так и непрофессионалы. В ходе кастинга их кандидатуры рассматриваются с равным вниманием и тщательностью. В идеале зритель не должен ясно понимать, какие роли сыграны профессиональными артистами, а какие любителями.
4. На съемочной площадке актеры работают без сценария.
5. Сцены и диалоги рождаются путем импровизации.
6. Фильм снимается в хронологической последовательности, что дает возможность постоянно адаптировать и развивать определенные эпизоды и нити повествования. Финал остается открытым.
7. Картина снимается в оригинальных локациях, не в декорациях.
8. Музыка в фильме присутствует лишь в том случае, если она является неотъемлемой и органичной составляющей той или иной сцены.
9. Метод «открытой работы» применяется и на этапе монтажа, когда принимаются решения о том, какие сцены менее значительны и могут быть исключены из окончательной версии. Фактически на монтажном столе фильм полностью «переписывается». Предварительно необходимо создать несколько расширенных монтажных версий, чтобы определить, что стоит включить в финальную версию, а что — нет. Таким образом, например, создавался «Рай». Изначально режиссер планировал снять один фильм, однако затем проект превратился в трилогию, каждую часть которой можно рассматривать и как самостоятельное цельное произведение, и как эпизод трилогии.
10. В дополнение к игровым сценам снимаются так называемые «картины Зайдля» (Seidl tableaux) — строго выстроенные кадры, запечатлевающие людей, прямо смотрящих в камеру. Прием «картина Зайдля» (возникший уже в первой короткометражной работе режиссера «Метр в кепке» 1980 года) стал одной из отличительных черт австрийского кинематографа, сегодня он используется и другими режиссерами документального и игрового кино. Для каждого из своих фильмов Зайдль снимает множество таких «картин», хотя они не всегда входят в финальную версию. «Когда-нибудь я сделаю отдельный фильм-картину, состоящий исключительно из неиспользованных сцен и кадров, снятых мною за все эти годы», — говорит режиссер.

По материалам пресс-кита фильма «Рай: Вера»
для 69-го Венецианского кинофестиваля

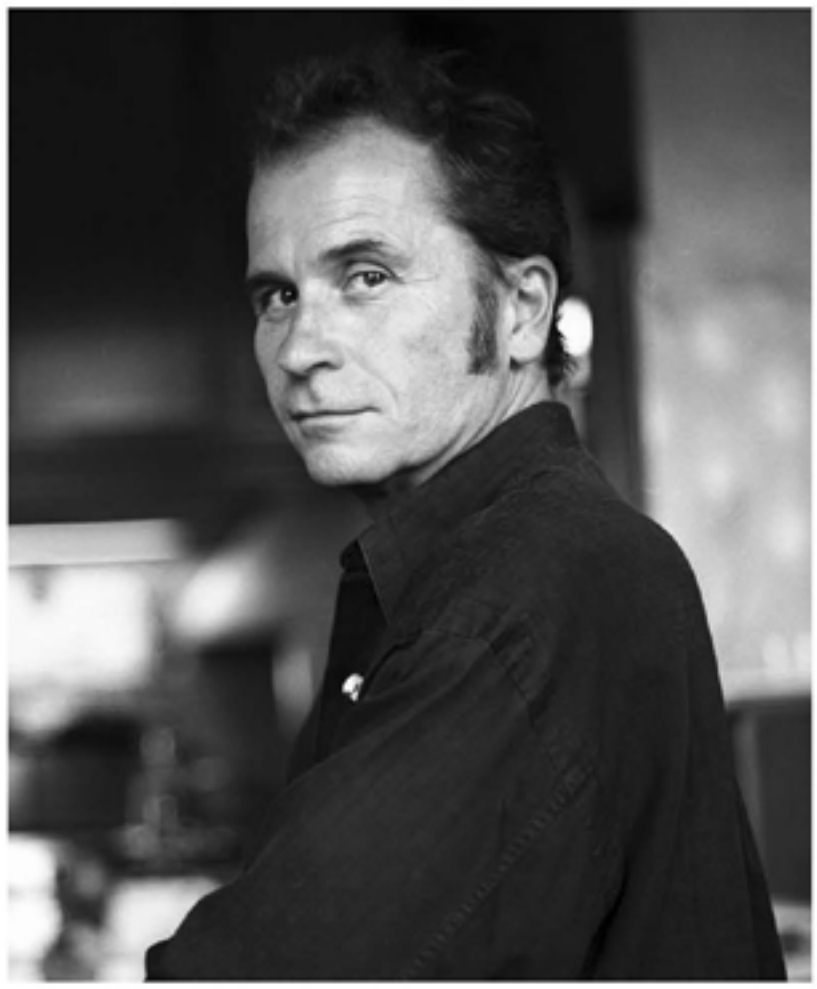
Перевод с английского Елены Паисовой

В отдельных пунктах этого текста есть очевидные повторы, но мы публикуем его по первоисточнику (см. пресс-кит фильма). — *Прим. ред.*

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ:

«Скандал — это полезно»

— «Рай» изначально задумывался как трилогия?



Ульрих Зайдль

Ульрих Зайдль. Фильм — это всегда странствие. Оно может продлиться много лет. Оно начинается со сценария, очень четко прописанного, но лишенного диалогов. Затем мы начинаем снимать, и вот тогда мои изначальные замыслы зачастую рушатся, возникает множество препятствий, связанных с местом съемок, работой съемочной группы, с результатами наших исследований темы. Место съемок играет огромную роль, поскольку именно от него зависит атмосфера картины. Работая над каждым фильмом, еще до начала съемок я долго ищу подходящие локации и могу начинать только тогда, когда нахожу именно то, что мне нужно. Я не из тех режиссеров, кто всегда точно знает, чего ищет и чего стремится достичь, — таков, например, Михаэль Ханеке; я же, напротив, могу точно сказать только то, чего не хочу. В процессе съемок может выясниться, что история начинает развиваться в совершенно ином направлении, о котором я вначале и не думал. Я всегда снимаю сцены в хронологическом порядке, чтобы иметь возможность наблюдать, как развивается повествование, понять, что выходит хорошо, а что нет, что следует изменить. Это довольно непредсказуемый процесс. Конечно, в самом начале я не предполагал, что «Рай» превратится в трилогию.

— «Вера» — вторая ее часть, завершающей станет «Надежда». Каким образом вы работаете, чтобы этот цикл получился связным, единым целым?

Ульрих Зайдль. В каждом фильме свои темы, свои законы. Многое зависит от того, как сложатся отношения между актерами, местами, историями. В каждом фильме устанавливаются свои особые связи. Результат никогда полностью нельзя предугадать, но многое зависит от актерского состава. «Вера» по всем аспектам сильно отличается от «Любви». Вплоть до реакции зрителей: во время просмотра «Веры» в зале чаще смеются. Возможно, потому, что гораздо проще высмеивать веру, чем любовь.

— Складывается впечатление, что о чем бы вы ни снимали фильм, люди всегда найдут в нем что-нибудь провокационное. Как вам кажется, почему так происходит?

Ульрих Зайдль. Потому, полагаю, что я никогда не избегаю табуированных тем, показываю то, что мы чаще всего предпочитаем не видеть. Но я никогда не делаю этого просто так; подобные вещи всегда вписаны в определенный контекст, связаны с конкретным персонажем. Иначе это была бы довольно жалкая стратегия: шокирование ради самого факта шокирования. Это было бы глупо, вовсе не к этому я стремлюсь. Любовь героини «Веры» Анны Марии к Иисусу постоянно растет, крепнет. И мне казалось естественным, что в какой-то момент в ней возникает и сексуальный аспект.

— Критики часто называют ваши картины противоречивыми, поскольку воспринимают их таким же образом, как Анна Мария — веру: лишь на внешнем, визуальном уровне, не пытаясь понять, что скрыто под ним.

Ульрих Зайдль. СМИ всегда стремятся отыскать потенциально скандальную тему и раздуть из нее шумную историю. Делают это намеренно. Я вижу все совсем иначе. Я доверяю моему ви́дению, моим суждениям, но, разумеется, не могу предсказать, воспримет ли аудитория мою работу как скандальную. Просто использую образы, которые помогают мне рассказать задуманную историю. Создавая фильм, я никогда заранее не задумываюсь о том, как воспримут его зрители. Я должен доверять себе и допускать, что то, что кажется мне важным и правильным, сможет заинтересовать и зрителя.

— Как и следовало ожидать, итальянские СМИ бурно отреагировали на вашу картину, многие назвали ее скандальной. Как вы восприняли такую реакцию?

Ульрих Зайдль. Вообще-то, я доволен. Снимая фильм, я стремлюсь нащупать путь к правде или, по крайней мере, показать свое восприятие этой правды. Я осознаю и учитываю то, что кому-то мой взгляд на реальность может не понравиться. В случае с историей героини «Веры» мне казалось верным показать сцену мастурбации распятием — ее акт любви с Иисусом. Я не собирался отказываться от этого эпизода лишь потому, что эта тема считается табуированной. Так что лучше уж такая реакция, чем вообще никакой.

— Можно ли сказать, что вы всегда стремитесь разрушать табу?

Ульрих Зайдль. Нет. Я не ставлю перед собой такую цель. Однако, показывая правду, часто рискуешь вызвать скандал. Но скандал — это полезно; скандалы побуждают людей к размышлениям, дискуссиям.

— Чем вы можете объяснить возникновение в европейском кинопространстве целой волны довольно радикального австрийского кино? Связано ли это, на ваш взгляд, с особенностями австрийского общества?

Ульрих Зайдль. Я бы скорее задался вопросом, почему фильмы, подобные моим, не снимают в других странах. Мне кажется, я исследую темы, чрезвычайно актуальные сегодня для всех западных стран, не только для Австрии. Не знаю, почему другие режиссеры отказываются обращаться к ним напрямую, в более реалистичной манере. Возможно, причина в том, что нам, австрийцам, в прошлом приходилось во многом подавлять себя и сегодня в нас еще не угасло желание преодолевать, ломать границы эстетического, внешнего, проникать вглубь, раскрывая реальность как таковую.

— Как вы в целом описали бы свое отношение к религии?

Ульрих Зайдль. Это сложный вопрос, на который невозможно ответить парой фраз. Конечно, религия — это нечто, что не оставляет меня равнодушным.

С одной стороны, понятия «вера» и «религия» легко исказить, что может привести к развитию милитантизма, экстремизма. С другой — все люди нуждаются в вере, постоянно ищут пути к ней. Я постоянно возвращаюсь к мыслям о Боге и часто осознаю, сколь нечиста моя совесть.

— Вы часто рассказывали, что католическое воспитание вселило в вас массу страхов, было откровенно подавляющим, ограничивающим.

«Рай: Вера», режиссер Ульрих Зайдль

Ульрих Зайдль. Атмосфера строгости, в которой я рос, заставила меня взбунтоваться против фальши и лицемерия, которыми, как я видел, пропитан католицизм, и я стал с большим интересом исследовать эту тему. Я не отрицаю этические нормы и ценности католической церкви, но мне невыносимо видеть, к чему приводит людей злоупотребление ими.

— Как, на ваш взгляд, религия связана с подавлением сексуальности?

Ульрих Зайдль. В картине показано, как вера принимает извращенную форму. На протяжении веков католицизм подавлял сексуальность, и, естественно, это породило соответствующую ответную реакцию. Церковь превращает секс в табу, но мы все знаем, какие жуткие вещи творятся за стенами самой церкви. Это возмутительно, но в то же время это вполне логичное последствие действий самой церкви. Подавление сексуальности в итоге приводит к разрушению этики и морали. Кроме того, героиня «Веры» Анна Мария убеждена, что медиа и общество в целом одержимы сексуальностью, она подвергает себя наказаниям во благо общества, она хочет помочь людям излечиться от этого «недуга». Это, в свою очередь, приносит ей удовлетворение. Грань между болью, страданием и похотью может быть очень тонка, почти призрачна.

— В первых двух фильмах трилогии герои в поисках рая так или иначе приходят к сексуальному разочарованию, крушению иллюзий. Это сквозной мотив всех трех фильмов?

Ульрих Зайдль. В каждой картине есть несколько уровней, и мотив сексуальности — один из них. Женщина, стремящаяся вырваться из клетки своего одиночества, наполнить жизнь смыслом, на самом деле ищет любви, а сексуальность — одна из составляющих этой любви. Секс — одна из мощнейших движущих сил жизни. Но, скорее, сквозной мотив трилогии — поиски счастья.

— В картине «Рай: Вера» все же больше гротесковых и комических нот, чем в предыдущей вашей работе. Это был намеренный ход?

Ульрих Зайдль. Нет. Я не собирался снимать гротескную комедию и очень удивился, узнав, что во время просмотра зрители часто смеялись и даже аплодировали. Наверное, все дело в теме. К тому же у каждого зрителя свои представления о вере и религии в целом. Подобная реакция может много сказать о зрителях, которые больше не воспринимают религию как нечто важное и серьезное. Я отношусь к ней совершенно иначе. Меня воспитали в строгих католических традициях. Когда я снимал картину «Иисус, Ты знаешь», я достаточно глубоко исследовал тему, говорил со многими горячо верующими людьми и могу сказать, что в своем отношении далеко не одинок. Хотя, признаюсь, мне нравится размывать грань между комедией и драмой. Возможно, иногда я делаю это неосознанно.

— Почему в фильме вы решили показать католицизм в его крайне радикальной форме, а мусульманство, напротив, в очень сдержанной? Это очевидно противоречит нынешним представлениям большинства жителей западных стран об этих религиях.

Ульрих Зайдль. Крайние проявления веры есть во всех религиях, но сегодня мы часто забываем об этом. По действиям группки исламистов-фанатиков нельзя судить об исламе в целом. Честно признаться, меня поразила бурная реакция зрителей на сцену, в которой портрет папы бросают на землю. Они ликовали. Значит ли это, что они и сами были бы не против поступить так же?

«Рай: Любовь», режиссер Ульрих Зайдль

— Неподготовленной аудитории ваша манера постановки может показаться довольно радикальной. Чувствуете ли вы иногда необходимость пойти на компромисс? Вырезаете ли из финальной версии какие-то особенно резкие моменты, которые, как вам кажется, могут быть неадекватно восприняты зрителем?

Ульрих Зайдль. Первый зритель моего фильма — я сам. Я решаю, что хочу в нем показать, и не устанавливаю для себя никаких ограничений, кроме тех, что возникают естественно, сами собой во время съемок конкретной сцены. Мне этот подход кажется верным, и я не вижу причин отказываться от него. В тех случаях, когда я чувствую, что что-то не так, я снимаю заново или переключаюсь на другой эпизод, который более органично впишется в картину, будет более правдивым.

— Когда вы впервые смотрите фильм в качестве зрителя, удивляет ли вас порой результат импровизационной игры актеров?

Ульрих Зайдль. Позволяя артистам импровизировать, я все же ставлю перед ними некие ограничения, задаю рамки, позволяющие фильму развиваться в нужном мне направлении, так, чтобы результат не оказался для меня совсем уж удивительным. Предварительно мы репетируем, иногда снимаем одну сцену несколько раз. Порой, конечно, случаются непредвиденные вещи, но обычно я продолжаю снимать сцену до тех пор, пока не добьюсь конкретного желаемого результата.

— Можно предположить, что подготовка этого проекта была особенно трудной. Учитывая, что в ваших фильмах многие сцены, пусть и тщательно спланированные заранее, рождаются, по сути, уже на съемочной площадке.

Ульрих Зайдль. Всем известно, что я долго готовлюсь к съемочному периоду. Я проводил много времени с исполнителями ролей в фильме «Любовь» и общался с ярыми католиками, готовясь к съемкам «Веры». Я неделями следовал за ними, наблюдал, как они обходят дома, нося с собой неизменную статуэтку Девы Марии; я спрашивал, что для них вера и как они пришли к сво-

«Рай: Любовь»

ему нынешнему ее пониманию. Это крайне важный этап работы, поскольку мои идеи происходят как раз из встреч с реальностью. Марии[1] было очень непросто подготовиться к этой роли, она сама получила строгое католическое воспитание, с последствиями которого потом долго и напряженно боролась. Одной из моих задач было помочь ей исследовать эту тему, вжиться в ситуацию, привыкнуть к ней. Я предложил ей какое-то время соблюдать обет молчания в надежде, что это, возможно, поможет ей лучше прочувствовать свою героиню, сблизиться с ней.

— Можно ли назвать героиню фильма Анну Марию католической фундаменталисткой?

Ульрих Зайдль. Не думаю, что к ней стоит применять этот термин, поскольку в сознании людей он ассоциируется с исламским терроризмом. Он подразумевает, что человек, пропагандируя свои взгляды, готов применять насилие, а Анна Мария вовсе не из таких. Ее вера и любовь к Иисусу порой доходят до крайности, но ее нельзя назвать миссионеркой. Хотя, конечно, и в США, и в Австрии, и в других странах есть христианские фундаменталисты. В рамках католической церкви существуют крайне консервативные организации вроде Opus Dei, где самонаказание — нормальная, общепринятая практика. В фильме я ничего не изобретаю, лишь показываю то, что есть в реальности. Я хочу, чтобы люди прямо взглянули на это.

— Несчастливый брак Анны Марии и мусульманина, прикованного к инвалидной коляске, в определенном смысле отражает культурные конфликты между католиками и мусульманами в целом. Таким образом вы хотели озвучить свое мнение об этом конфликте?

Ульрих Зайдль. С этим конфликтом мы сегодня сталкиваемся везде, я лишь показываю частный случай, конкретный пример того, как он может выглядеть. Супруги ведут себя довольно жестоко по отношению друг к другу, и при этом они вовсе не террористы.

— На какие источники информации вы опираетесь, исследуя мусульманский мир?

Ульрих Зайдль. Как автор я позволяю себе некоторую свободу в этом вопросе. Актер Набиль Салех — мусульманин, мы много говорили о том, каким будет его герой и как вообще будет показан в фильме ислам. В свое время я посетил много мусульманских стран, и этот опыт также помогал мне в работе над фильмом.

Главный конфликт героя с западным миром коренится в его восприятии сексуальности, плотского желания: западные женщины считаются легкодоступными, поэтому в иных странах их зачастую воспринимают как проституток.

— В своих картинах вы рассказываете исключительно об Австрии и австрийском обществе или же о мире в целом?

Ульрих Зайдль. Разумеется, о мире.

— Состав вашей съемочной группы практически не меняется. Помогают ли вам в работе чувство сплоченности, атмосфера взаимного доверия, сформировавшиеся в течение многих лет?

Ульрих Зайдль. Для меня и правда очень важно, что я работаю с людьми, которых давно знаю, вместе с которыми через многое прошел. У нас общее

[1] Мария Хофштеттер — исполнительница главной роли в фильме «Рай: Вера». — *Прим. ред.*

прошлое, и потому нам гораздо легче работать сейчас, мы знаем, кто из нас к чему стремится. Мы знаем, что для нас важно, у нас сложились близкие, по-настоящему доверительные отношения. Формирование съемочной группы (возможно, за исключением операторов-постановщиков, при выборе которых можно допускать разные варианты) — невероятно важный процесс, от нее во многом зависит атмосфера на площадке, актерам должно быть комфортно работать с этими людьми. К тому же мы часто работаем с непрофессиональными артистами, и важно, чтобы в процессе съемок между всеми установились нормальные человеческие отношения. Мы хотим, чтобы непрофессионалы импровизировали, выкладывались эмоционально, вживались в свои персонажи. Они должны чувствовать себя свободно и знать, что их всегда готовы поддержать. Иначе они никогда не смогут полностью раскрыться.

— О чем будет ваш следующий фильм «Рай: Надежда»?

Ульрих Зайдль. В центре повествования будет племянница Анны Марии. История о том, как она, страдающая от лишнего веса, едет в оздоровительный лагерь и там влюбляется во врача, втрое ее старше. В этой картине я снова обращаюсь к темам любви, сексуальности, похоти, страсти, физиологии, на этот раз исследуя их с точки зрения девочки-подростка.

По материалам
http://www.slantmagazine.com
http://cineuropa.org
http://www.hollywoodreporter.com

Перевод с английского Елены Паисовой

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Во власти стимула

Героинями Ульриха Зайдля, по крайней мере, насколько мне удалось их узнать, движет нечто, исходящее непосредственно из них самих. Это стимул того рода, который (возможно) возник в них в результате формирования некоего условного рефлекса, хотя и неясно, кто способствовал этому, не требовалось никаких особых процедур, чтобы выяснить это. Подобно Тайрону Слотропу, герою романа Томаса Пинчона «Радуга тяготения», который также оказывается под влиянием некоего стимула (не помня, кто и каким образом вселил в него этот стимул), вызывающего у него эрекцию перед каждым ударом ракеты Фау-2, но — и это ключевой момент — еще

Эльфрида Елинек

до фактического момента удара его женщины приходят в возбуждение. Это «нечто» есть в Тайроне. И сокрыто в женщинах Ульриха Зайдля. Можно догадаться, откуда это исходит, порой это прямо демонстрируется, можно рассматривать это с психологической точки зрения, как в «Вере», где действие этого стимула оказывается очевидным, как резкий удар по лицу. И все же невозможно узнать, что толкает героинь на поиски страсти, похоти, на поиски Иисуса (для некоторых они тождественны), что заставляет их унижаться в бессмысленных попытках обратить незнакомцев в свою веру (они не помнят, как возник в них тот стимул, и точно так же они не воспринимают это как унижение; ничто не может быть унизительным, если знаешь, что делаешь и зачем, потому эти женщины могут быть по-настоящему смиренны, гневно смиренны. Они не знают ни о каких привитых им желаниях, знают лишь, что должны следовать, подчиняться им).

Мужчины, конечно, тоже ищут, но не находят; они всегда — уже нашедшие, так что чаще всего им вполне комфортно в своих телах. Они демонстрируют свою цельность через самих себя, свои тела, свои жизни, свое существование, они не способны выбраться из себя, и им все равно (в «Вере» мужчина, которого мать буквально бросает в захламленной квартире, его вещи не покинули его, что дает ему некое основание для веры — абсолютно уверен, просто не знает в чем: ничто не может заставить его продолжать действовать, возможно, потому, что мужчина умеет завещать-передоверить свои действия кому-то другому, а женщи-

«Рай: Вера»

на — никогда: вспомним хотя бы о ведении домашнего хозяйства...), они живут в своей собственной необходимой, сущностной цельности, в своем уникальном единстве, им не нужно смотреть на себя, потому что мужчины не для того, чтобы на них смотреть, они сами смотрят, лишь они имеют право на взгляд, извлекаемый из этой цельности (насколько мы знаем, объектом взгляда становится женщина), и это поддерживает их в движении.

Так, право смотреть совпадает с видимым, их взгляд — то, что, как им кажется, они видели, их мышление не требует отражения, всегда есть достаточно света, в отражателе нет необходимости, они не нуждаются в ком-то, чтобы увидеть в нем свое отражение. В той же мере в романе Пинчона не организм героя реагирует на событие, его стимулирующее, нет — само событие, обреченное свершиться — ведь ракета уже выпущена, — заранее стимулирует его, еще до удара, до того, как что-то случится. В какой-то мере можно рассматривать Тайрона как пародию — даже на женщин из фильмов Зайдля, которые решают любой ценой отыскать то, что на самом деле движет ими, что дает им силы, и, да, предвосхищая вопрос, это может быть Господь Бог, Иисус, распятый на кресте, с крестом можно много чего сделать, если сам Иисус больше не делает для нас ничего. Для героя стимул всегда готов, даже если самого героя еще нет. Его лишь надо выпустить, как снаряд из орудия. Женщина сама забирает, присваивает его, он лежит на поверхности — выход туда ей, увы, по-прежнему закрыт, и поэтому она вынуждена с борьбой пробиваться: ведь она по-прежнему, особенно в слабо развитых обществах, надежно заперта внутри, в помещениях; однако у героини «Веры» есть работа, она — ассистент рентгенолога, умеет управляться с современной техникой, и все же она остается внутри, даже когда выпускает себя (или ее выталкивают?) вовне. Но этот выход, возможно, уже стал тем единственным, что имеет для нее значение, решающим фактором, и именно Бог и Дева Мария — ее тезка, хотя парализованный муж зовет ее Анной, настоящее ее имя Анна Мария, она истязает себя самобичеванием — выгоняют ее вовне, и теперь она изо всех сил рвется за ведущим ее стимулом, но находит она его лишь потому, что всегда искала его и находила. Искала и находила — одновременно. Она нашла Иисуса. Не ее освободили, а, скорее, она сама дала свободу. Вот что кажется мне важным: отверстия, сквозь которые она должна пройти или «просочиться», были проделаны заранее. Некоторые достаточно большие, и она могла бы пройти в них даже не нагибаясь. Но ей всегда приходится протискиваться через маленькие, и ей никогда это не удавалось, как бы усердно она ни старалась, но, может, ей важен именно этот надрыв, именно к нему она стремится.

Это женщины, постоянно ищущие, какими их представляет Ульрих Зайдль в стольких фильмах и особенно явно в героине Марии Хофштеттер (вот актриса, буквально творящая сама себя в своей игре; понятия не имею, как ей это удается), которая, вполне очевидно, не знает о себе ничего и в то же время знает все, самодостаточная женщина, не видящая ничего вокруг, кроме самой себя, зовущей себя Иисусом, стимул и его воздействие уже давно слились воедино, в конце концов, она женщина, не видящая ничего за пределами самой себя, которая, однако, и кто-то другой, не видящий ничего, что могло бы зависеть от него, потому что на месте того, кто на самом деле зависит от нее — ее парализованного мужа, мусульманина, говорящего с Богом языком отчеканенных молитв, в отличие от Марии, сочиняющей их на ходу, хотя она прекрасно знает, что они уже существуют, они движут ею, она заучила эти молитвы, действующие на нее, как магические заклятия, и таковыми они и являются, — всегда она сама, единственная, и это даже не она. Или, может, все устроено так: вознося свои молитвы к Богу, она обращается с ними к себе, из себя, по сути это богохульства, и она всегда единственная, всегда останется таковой, пытаясь сотворить из себя кого-то другого, кем она не является. Своего рода Супербог, но не только: трое станут одним, но это соединение буквально становится производством, истинным самосотворением, и все акты самобичевания, болезненные коленопреклонения — напоминания, знаки это-

го тяжкого, утомительного процесса самосотворения, богохульство, или, по крайней мере, высокомерие, замаскированное под свою противоположность — смиренную покорность.

Стимул — одновременно и заклятие, и нечто, поддающееся вполне рациональному объяснению. Павлов проводил свои любопытные эксперименты на собаках, изучал их реакции. Думаю, именно эта фундаментальная самоуверенность, самодостаточность, порождаемая только фанатизмом, являющаяся не чем иным, кроме как бесконечным самовозрастанием (если вы творите сами себя, вы можете стать кем угодно, притворяясь, что таким образом выполняете божью волю), является причиной появления этих персонажей в картинах Зайдля, и особенно женщин, постоянно сталкивающихся с собой, сливающихся внутри себя в единое целое. Форма выражения их взглядов уже задана: Господи Иисусе, ради Тебя я живу, ради Тебя умру, Господи Иисусе, я буду Твоей в жизни и в смерти, — и какая мощь в этих словах. Размышления уже не нужны, к чему они? Героиня и ее стимул становятся единым целым, раз и навсегда, буквально для всех, ведь все, кого она так упорно пыталась обратить в веру, привести к Богу, — по сути тоже она сама, продолжение ее «я» (женщина использует для этого все доступные способы). «Я» заполняет само себя, возвышает себя в своем рвении, страсти, которая становится своего рода прибавочной стоимостью, путем героической капитуляции оно навязывает себя другим в качестве возвышения, расширения этого «я». Но возможности этого метода ограничены. В экспериментах Павлова слюноотделение у собаки начинается, когда она слышит звук колокольчика, пища ей больше не требуется. Но она не смогла бы жить, питаясь только этим звуком. Чем более страстно Анна Мария, эта миссионерка, распаляется, растрачивая себя с единственной целью сотворить саму себя — как все фанатики, которые ни за что не доверят нечто столь важное, как они сами, кому-то постороннему, пусть даже Богу, ради которого они тем не менее могут разрушить, уничтожить себя, — тем скорее другие внутри нее исчезают; они уже не человеческие существа, не считаются таковыми, они становятся тем безынтереснее, чем больше сил вкладывает в них тот, кто действует от имени Господа. Эти «объекты внушения» всего лишь своего рода водоочистная станция, нечто, что должна преодолеть женщина, стремящаяся проложить путь к Богу любой ценой, даже ценой самозабвения, чтобы сделать «воду» пригодной для питья, чтобы ее приняло засасывающее Ничто, которое и есть тот самый проповедник, сама она об этом не знает, зато знает стимул — поскольку именно это Ничто постоянно растет и ширится, а «я» перед лицом Бога — ничто. Другие, как и вообще что-либо иное, исчезают в бездне проповедничества, которому Мария отдает столько сил. Удовольствие рождается лишь из верного сочетания элементов. Ничего не должно быть слишком много или слишком мало. Но в этой смеси разрастается лишь «я», недостойное «я», жалкое, бесполезное Ничто, дыры в стене, сквозь которые нужно просочиться, ведут лишь к новым пустым пространствам, но они не могут удержать или отпугнуть ищущих женщин, ведь у них есть они сами, и все отверстия, сквозь которые они пролезают, были определены для них заранее, так сказал Господь, похоть говорит, что может быть выше этого? Больше ничто не имеет значения. Это богоявление, прозрение, сливающееся с женщиной, избранной, чтобы испытать его. Только она не знает, что сама сделала это, она, называющая себя Иисусом из Назарета и Девой Марией, доступными в удобной сдвоенной упаковке. Женщина помнит, когда купила ее, но забыла зачем. Но она все равно использует ее содержимое. Так она (пере)сотворяет себя.

Перевод с английского Елены Паисовой

МАРИЯ ХОФШТЕТТЕР:

«Работа с Зайдлем — всегда путешествие»

«Путь к раю был трудным», — отмечает Мария Хофштеттер. С момента получения первого варианта сценария прошло семь библейских лет, в течение которых она готовилась к роли Анны Марии. Уже по первым киноролям было видно, насколько тщательно актриса подходит к созданию каждого образа, полностью вживаясь в персонаж и в каждом новом фильме неизменно демонстрируя высокий уровень актерского мастерства. Хофштеттер уже не раз работала с Ульрихом Зайдлем: снялась в его дебютной полнометражной картине «Собачья жара» (2001), для роли в фильме «Импорт-экспорт» (2007) много месяцев работала в доме для престарелых. Подготовка же к картине «Рай: Вера» практически стала для нее делом жизни.

Мария Хофштеттер

— Вы называете роль Анны Марии наиболее трудной в вашей карьере. Почему?

Мария Хофштеттер. На рациональном уровне я довольно быстро поняла суть Анны Марии. Меня привлекали ее абсолютная, безусловная преданность своей вере, ее особое переживание некоей божественной любви. Но позже возникли большие проблемы: мне оказалось крайне трудно позволить себе принять все это на эмоциональном уровне. Я постоянно сомневалась, смогу ли создать достаточно убедительный и правдоподобный образ. Не могу четко объяснить причину этого внутреннего сопротивления. Возможно, дело в моем прошлом, в католическом воспитании. Лишь великое терпение, упорство и доверие Ульриха Зайдля не позволили мне сдаться.

— Как вы могли бы описать свое личное отношение к вере?

Мария Хофштеттер. Я всего лишь человек и потому никогда не смогу постичь Бога. Я всегда с подозрением отношусь к тем, кто заявляет, что познал абсолютную истину. Поэтому я уже не принадлежу ни к одной церкви. Я выросла в католической среде, меня воспитывали в строгих традициях церкви, и, несомненно, это оставило во мне неизгладимый след.

— Каким образом вы пытались побороть внутреннее сопротивление и вжиться в образ?

Мария Хофштеттер. Я пристально изучала жизнь и деятельность различных религиозных групп. Подолгу беседовала с верующими, молилась вместе с ними, занималась миссионерской деятельностью, участвовала в демонстрациях протеста против абортов. Но также готовилась и самостоятельно, проводя «эксперименты» — так я это называла. Пешком отправилась на неделю

«Собачья жара», режиссер Ульрих Зайдль

в паломническое путешествие в Мариацелль, неделю провела в монастыре с монахинями, давшими обет молчания, неделю прожила одна в лесу без пищи. Целью всех этих экспериментов было помочь мне пережить некий божественный мистический опыт, понять, что это значит — нести свой крест, вытерпеть боль, голод, одиночество, вступить на путь понимания. Не могу с уверенностью сказать, помогло ли мне все это полностью постичь роль. Но, без сомнений, благодаря этому я узнала о себе много нового.

— В процессе съемок вам также пришлось заниматься миссионерской работой, обходить дома.

Мария Хофштеттер. Да, для меня это было очень непросто. Во-первых, эта работа требует действительно серьезных и глубоких религиозных познаний, на любой вопрос ты всегда должен быть готов дать разумный ответ, соответствующий католическому вероучению. Во-вторых, она вынуждает тебя каждый раз преодолевать границы собственного чувства стыда: ты должен звонить в двери и быть достаточно нахальным, чтобы фактически навязывать свои взгляды и идеи людям, которым нет до тебя никакого дела. Иногда мы предварительно выпивали по стаканчику шнапса — это очень помогало.

— Правда ли, что в сценах самобичевания вы избивали себя по-настоящему?

Мария Хофштеттер. Да. Сначала я потренировалась, используя кнут из секс-шопа, чтобы понять, как долго и насколько сильно я могу и готова избивать себя и как это будет выглядеть на экране. Затем я изучила тему, узнала, как проходят настоящие акты самобичевания, осуществляемые,

например, членами Opus Dei. Они используют кожаные кнуты, состоящие из нескольких плетей с узелками. Мой кнут был изготовлен вручную, и после многочисленных проб мне удалось определить подходящую для меня длину, толщину и количество узлов — так, чтобы он не запутывался, нормально выглядел на экране, чтобы мне было удобно с ним работать. Я не мазохистка. И съемки этих сцен не доставляли мне особого удовольствия. Но в итоге все оказалось не так уж страшно. Спина сильно болит первые пару дней, потом становится легче. Самобичевание выглядит крайне впечат-

Мария Хофштеттер и Ульрих Зайдль

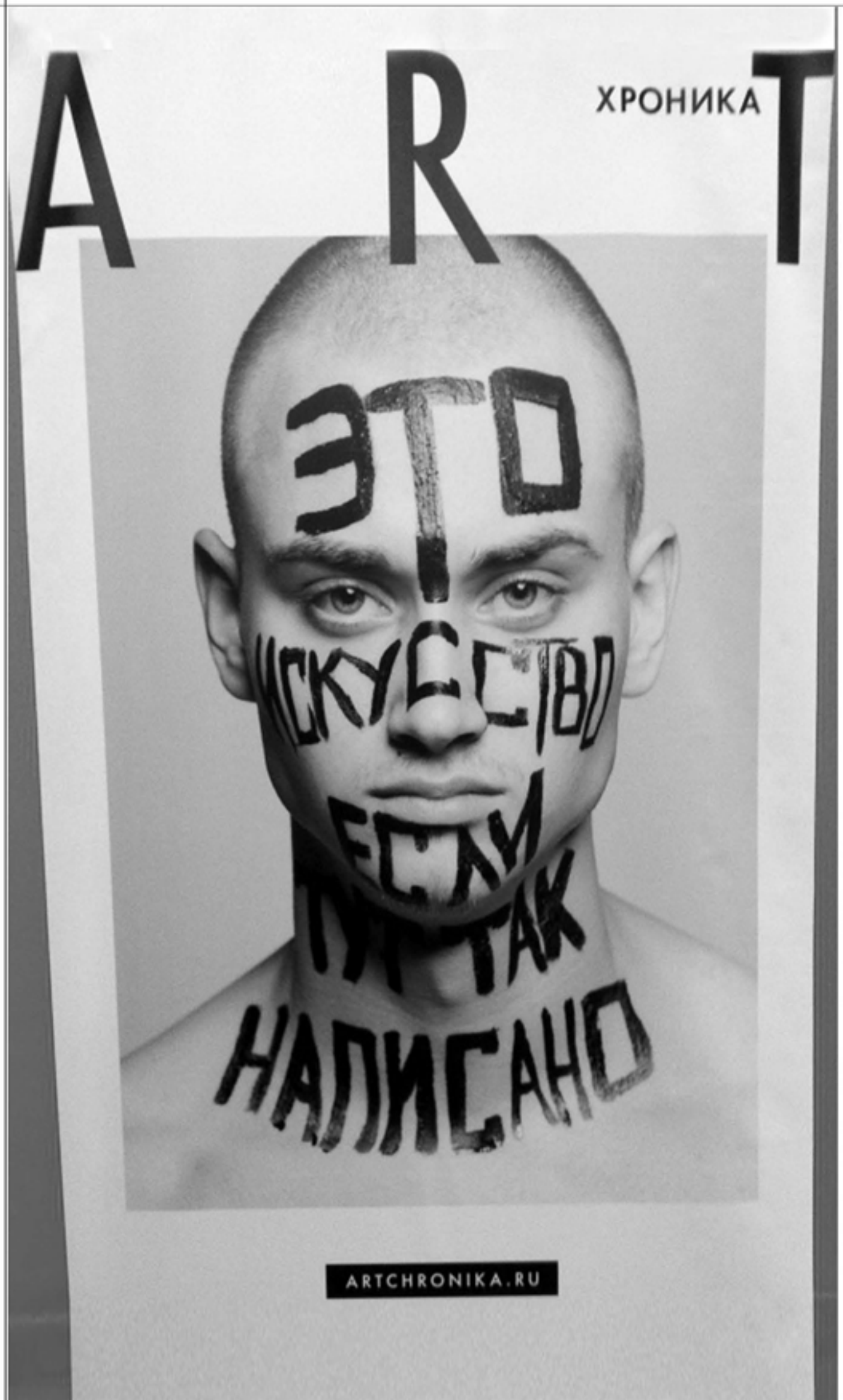
ляюще, устрашающе, но на самом деле молиться много часов подряд, стоя на коленях, было гораздо больнее.

— Вы работаете с Ульрихом Зайдлем с «Собачьей жары». В чем вы видите особенности вашего сотрудничества?

Мария Хофштеттер. Да, мы давно знакомы и уже хорошо понимаем особенности и методы работы друг друга. Ульрих знает, как я предпочитаю готовиться к роли и как работаю на площадке. Я высоко ценю его перфекционизм, для меня он служит своего рода компасом. Если мне кажется, что он более или менее доволен результатом, мои сомнения и неуверенность в себе утихают. Метод работы Ульриха очень необычен. В сценарии он никогда не прописывает диалоги; это означает, что актер должен полностью «впитать» в себя роль, чтобы вести себя естественно на площадке. Работа с Зайдлем — всегда путешествие, приключение; но не потому что он все усложняет и ставит препятствия, а потому что в процессе работы с ним всегда узнаешь о себе что-то новое.

По материалам пресс-кита фильма «Рай: Вера»
для 69-го Венецианского кинофестиваля

Перевод с английского Елены Паисовой



Афиша выставки работ современных художников, номинированных на Премию Кандинского

МАРТА РОСЛЕР

От джентрификации к оккупации

РЕВОЛЮЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ

Марта Рослер — американская художница, работающая с различными выразительными средствами: видео, фотография, текст, инсталляция, перформанс. Автор книг по культуре и искусству. В своих произведениях Рослер исследует широкий спектр тем, связанных с разделением сфер общественного и частного, актуальными проблемами повседневности, медиасредой, архитектурой, организацией жизненного пространства и т.д.

Не так давно я занималась темой взаимодействия познавательной и художественной деятельности, особенно в сфере визуального искусства, в неолиберальном городе XXI века. Теперь же меня интересуют отношения между теми, кто занимается такого рода практикой в распространившихся в последние год, месяц, недели, дни по всем миру массовых акциях.

Еще до того как революционные действия приобрели массовый характер, в 1999 году в Сиэтле случились крупные выступления против корпораций, которые объединили экологистов, активистов местного самоуправления и рабочие организации с призывом блокировать форум Всемирной торговой организации. Впоследствии по этому сценарию прошли многочисленные демонстрации в разных странах. Чаще всего они направлены против глобализации, проявляющейся в движении капитала, товаров, рабочей силы, что, кстати, не всегда идет на пользу самому капиталу.

Нуриел Рубини, опираясь на Маркса, писал в «Нестабильности неравенства», что «нерегулируемый капитализм приводит к повторяющемуся перепроизводству, недопотреблению и деструктивным финансовым кризисам, вызываемым кредитными пузырями и неумеренным кредитованием». Рубини — и не он первый — утверждает, что капитализм чреват катастрофическим коллапсом. Однако главная проблема заключается в том, что неолиберализм с его необузданной финансиализацией[1] создал капитализм, пожирающий молодые поколения. Рубини напоминает, что еще даже до Великой депрессии просвещенная буржуазия понимала: для предотвращения революции необходимы защита труда и система перераспределения, обеспечивающая широкий доступ к образованию, медицинскому обслуживанию и социальной безопасности.

Джентрификация — тенденция к обособленному проживанию групп людей со сходными экономическими, социальными и этническими склонностями, навыками и способностями. Прослеживается, в частности, в развитии городов. — *Прим. переводчика.*

[1] Финансиализация — форма функционирования экономики, характеризующаяся преобладанием финансовых сделок и в целом преобладанием финансового сектора над реальным сектором. — *Прим. переводчика.*

Далее Рубини отмечает, что современные государства благоденствия выросли из осознанной в эпоху после Депрессии необходимости в макроэкономической стабилизации, которая требовала «поддержки многочисленного среднего класса, расширения доступности товаров массового спроса через прогрессивное налогообложение и обеспечения равных экономических возможностей для всех»; но в дальнейшем все это существенно сократилось в силу массированного дерегулирования, проводимого Рейганом и Тэтчер, на которое Рубини — не будучи правоверным марксистом — частично возлагает вину за «провалы в европейской модели социального обеспечения, выразившиеся в значительном налоговом дефиците, масштабном разрушении мер регулирования и замедлении экономического развития».

В отличие от многих коллег, Рубини утверждает, что англо-американская экономическая модель, которая увеличивает неравенство и создает пропасть между реальными доходами и запросами, что сопровождается либерализацией потребительского кредитования и таким образом ведет к увеличению долгов, в качестве противовеса вводит жесткие контрпродуктивные меры. Именно эта финансовая модель легла в основу политики правящих элит бывшего восточноевропейского блока, которые введением таких мер разрушают настоящий и будущий средний класс, как это имеет место в неотэтчеровской Великобритании.

В Соединенных Штатах Citibank, который дважды обращался за помощью государства после финансового кризиса 2008 года, осенью 2011 года декларировал квартальную прибыль в 3,8 миллиарда долларов, что составляет 74-процентное увеличение по сравнению с предыдущим кварталом, а вместе с тем его генеральный директор Викрам Пандит выразил свое сочувствие движению Occupy Wall Street и предложил встретиться с его лидерами.

Охватившее весь мир движение Occupy, вдохновленное революционными выступлениями в арабском мире, подогревается недовольством молодого образованного среднего класса, озабоченного — несмотря на образование — отсутствием перспектив, конфронтирующего с обществами, которые контролируются сверхбогатыми правящими элитами. В этих обществах, только прикрывающихся вывеской демократии, не предпринимается никаких усилий для создания современного уровня благосостояния, обуздания коррупции, бездеятельности бюрократии и бесстыдного непотизма.

Такие протесты, как, например, во Франции в 2006 году, мобилизовавшие широкие массы под флагом борьбы против прекаризации (изменения условий труда), а затем в Англии в августе 2011 года, тоже отражают гнев рабочей молодежи, особенно против жестокости полиции в отношении экспатов. В Англии этих молодых людей поддержали представители среднего класса. Протест этих групп, этих классов был обусловлен осознанием того, что они в равной степени лишены будущего.

Между тем прекаризация не является необходимым следствием той или иной формы организации труда.

Сегодня прекаризация обусловлена механизацией (заменой рабочих механизмами), делокализацией (в результате поисков капиталом наиболее благоприятных условий размещения производственных мощностей) и финансиализаций (подчинением реального производства банковскому сектору) как одной из ведущих стратегий, призванных восстановить прибыльность с конца 60-х годов. Все три стратегии сопровождаются наступлением на государство благоденствия и права трудящихся. А между тем многие из протестующих студентов и выпускников университетов в свою очередь готовились занять места в индустрии знания, или, как теперь принято говорить, в креативной экономике.

Университет как мотор. Способы построения жизненного стиля

На заре информационной эры, в начале 1960-х, экономист Кларк Керр, первый ректор элитного кампуса Бёркли Калифорнийского университета, а в ту

пору президент всего университетского корпуса Калифорнии, назвал университет местом производства работников знания. В 1960-х он инициировал создание обширного плана, который консолидировал институты высшего образования в штате и разбил их на три потока: исследовательские университеты, штатные колледжи и двухлетние «младшие колледжи» (переименованные впоследствии в коммунальные колледжи). Этот план принимал во внимание необходимость унифицировать преподавание и администрирование в образовательном секторе в целом, обеспечивая в политически разделен-

Группа «Синие носы». «Целующиеся балерины». 2008

ном мире всеобщий доступ к образованию — от элитарных групп до рабочего класса. Керр назвал университет «главным инструментом национальной идеи» и предвидел «индустрию знания» (это его термин), локомотивом которой он должен стать, как железные дороги в XIX веке и автомобили в XX веке, обеспечивая лидерство США в мире.

Студенческие протесты 60-х были отчасти спровоцированы образовательной и управленческой политикой и целеполаганием Керра. Это было движение передового звена среднего класса, которое предположительно должно было стать элитой новой индустрии знания, если не ее лидерами. По иронии судьбы, сегодня образовательная система Калифорнийского университета находится в упадке.

В 70-е годы британская субкультура панка воспринималась как реакция рабочего класса на бесперспективность будущего, хотя панк частично вырос из художественной практики, оказавшейся новым прибежищем неприкаянной рабочей молодежи. Образ жизни рабочего класса, формы, в которых его жизненный опыт находил отражение в культуре, существенным образом изменились. Усиление роли массмедиа, изменения в подходе к семье как институту, в организации школы и работы, сдвиги в соотношении рабочего и свободного времени — все это послужило фрагментации и поляризации общности рабочего класса, вызвав множество маргинальных дискурсов в рамках опыта жизни этого класса.

Панк имел антипотребительскую и антикорпоративную направленность, следовал тактике самообезображивания, наплевательского отношения к бур-

жуазной культуре. Мы пока не говорим о том, что довольно быстро панк-культура была введена в товарный оборот и особенно ходко промоутировалась в музыкальной индустрии. Для поколений после 70-х политика образа жизни стала почти неотличимой от политики или обыденной жизни, что и приобрело международный масштаб.

На самом деле образ жизни стал интенсивно культивироваться как главный рыночный продукт. В 1984 году, на заре исследований в области маркетинга образа жизни, гарвардский профессор Теодор Левитт так прокомментировал провал корпорации Гувера продавать стиральные машины в Европе: «Продавец спрашивал, чего потребители ждут от стиральной машины, а надо было интересоваться тем, чего они ждут от жизни». Теодору Левитту принадлежит честь популяризации термина «глобализация». В своем бестселлере «Маркетинг и воображение» (1983) Левитт указывал, что в результате мировой экспансии массмедиа США заняли уникальное положение на рынке, сделав свои товары, в первую очередь джинсы и кока-колу, наиболее востребованными наряду с высокотехнологичной продукцией.

Властная сила толкает мир к конвергенции общностей; эта сила — технология. Повсеместно люди хотят приобретать вещи, о которых они наслышаны или с которыми ознакомились благодаря новым технологиям.

Коротко говоря, Левитт указывает, что ключ к маркетинговому доминированию — это оптовое подчинение товарного спроса универсальной психологической модели Эдварда Бернейса как основы маркетинга, ориентирующегося на стиль жизни. Левитт дифференцирует мультинациональные агломераты и передовые глобальные корпорации, которые, по его словам, продают стандартизированные товары повсеместно и одинаковым способом, будь то автомобили, сталь, химикаты, нефть, цемент, пищевые продукты, банковские или страховые услуги, компьютеры, полупроводники, транспорт, медикаменты, телекоммуникации и т.д.

Более трех десятков лет мы включали многое из перечисленного в этом списке в разряд индустрии знания, в том числе управление производством по методу Форда (автомобили, сталь, химикаты, нефть, цемент, пищевые продукты и оборудование, компьютеры, полупроводники, транспорт, медикаменты). Тридцать лет политика жизненного стиля как универсальный унификатор и дифференциатор помогает нам определить, как мы живем или как предполагается, что живем. Люди входят в сообщества, основанные на вкусах, где общая идентичность определяется внешними характеристиками. Кластеры потребителей жизненного стиля формируются не только предметами владения, но и народом, достижениями, детьми; они дороги в приобретении и пользовании. Панк сегодня — совсем не тот прежний образ жизни, но некий романтично-городской стиль. Наряду со стилем го́тов и тех, кто ассоциируется с бытом нью-йоркского района Ист-Вилледж, панк предусматривает особую униформу пригородного или провинциального фрондёра, в то время как бронкский стиль хип-хоп, популярный во всем мире, выполняет ту же функцию для цветной рабочей молодежи. В свете этой таксономии хипстеризм — это жизненный стиль художественной среды, знаменующий торжество поверхностного над сущностным и как прямое следствие легкую доступность культурных продуктов через технологические средства доставки.

Однако в иные времена профессионализация художественного образования в колледжах и университетах в сочетании с брендированием инициатив, исходящих из художественных кругов, может расширить социальный охват и словарь акционизма. Общеизвестно, что в постиндустриальной экономике весь труд виртуально подпадает под власть языка и символического поведения. Все культурные продукты выравниваются под «информацию», где смешаны воедино литература, научные исследования, развлечения и, разумеется, искусство.

Популяризация искусства и его чрезвычайно возросшая аудитория в настоящий момент обеспечивают взаимное ви́дение художников и других час-

тично занятых групп, как образованных, так и не очень.

Грубо говоря, новый профессиональный дискурс художественного производства базируется на теориях эстетизированного капитала. Как иначе объяснить, что художники заняли положение в авангарде капиталистической организации (или, по крайней мере, близко к нему)?

Таким образом, даже если налицо тенденция к профессионализации и обуржуазиванию художников и других представителей символического сектора, когда будущее упирается в непереходимую стену, идеи и союзы потенциально могут иметь революционные последствия. Художники и руководимые ими группы, все, кто принадлежит к креативному классу, который зачастую пересекается с теми, кто идентифицируется в качестве активистов независимо от принадлежности к художественной среде, оказываются в центре институционализации, выработки стратегий и подпитывания движения типа Occupy Wall Street в Нью-Йорке.

Образ жизни, основывающийся на достойном секулярном бытии, который продается поколению, воспитанному на школьных и медийных кампаниях, промоутирующих гражданскую ответственность и нравственность (таких, как «Скажи нет наркотикам», «Курение убивает» и «Спаси Землю»), несомненно, более эффективно будет воспринят городской художественной средой, нежели какими-либо другими демографическими группами.

Таковы молодые городские профессионалы, но не яппи недавнего прошлого (хотя этот термин, следует отметить, вернулся в обиход). Последние были высокооплачиваемыми юристами, рекламщиками и журналистами, в то время как нынешние — простые работяги и служащие.

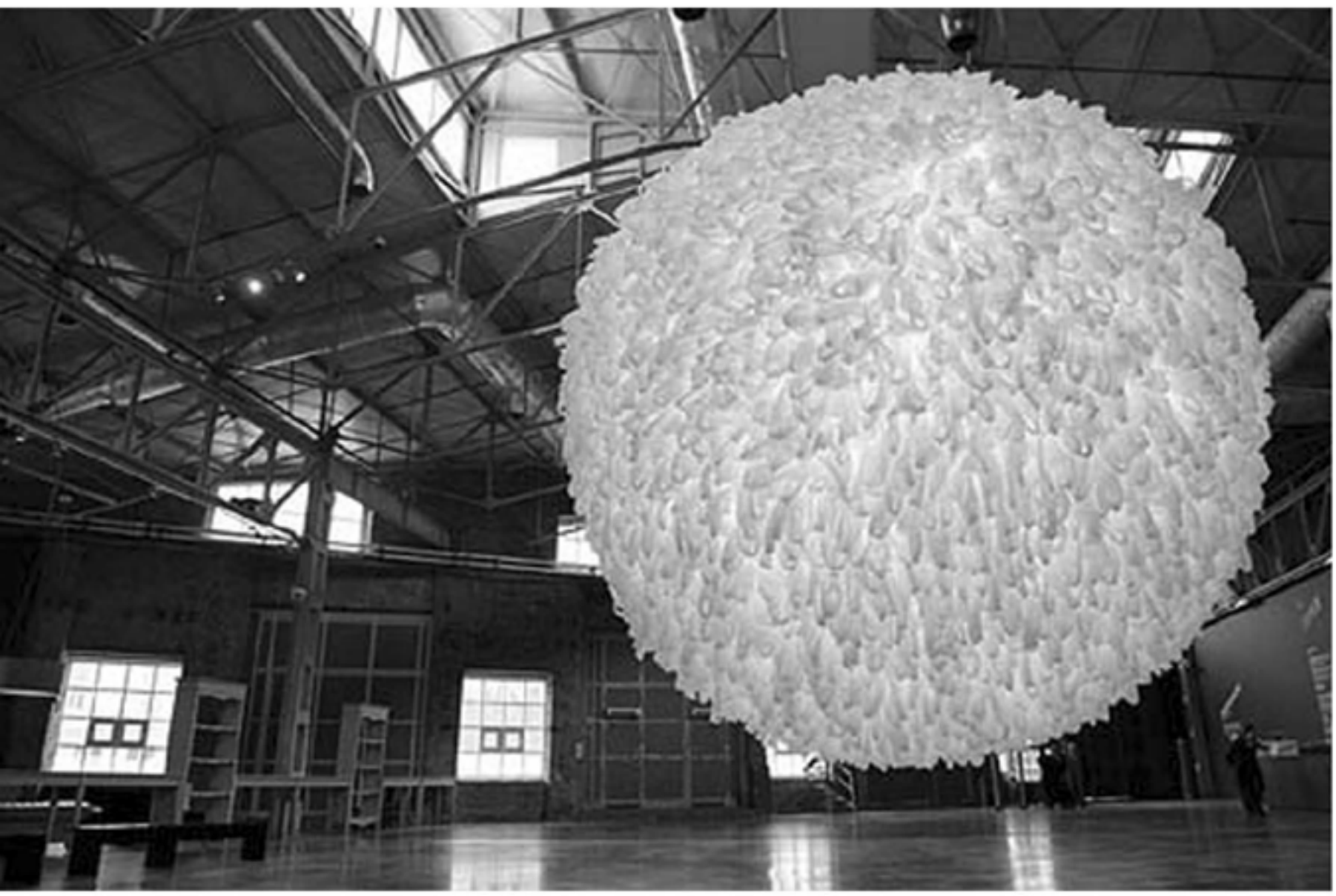
Новый креативный город

Зарождение волны нового предпочтения городской жизни можно проследить до послевоенного экономического бума в западных демократических го-

Андрей Монастырский. Инсталляция «Коридор КД». 2012

сударствах, прежде всего в Соединенных Штатах, который привел к растущему процветанию среднего класса. Вскоре после войны многие городские жители, заработав определенное состояние, мигрировали в предместье, в сабурбию. Одним из последствий этой депопуляции больших городов стали перемещение городских деловых центров и упадок городской промышленности. Однако направление миграции начало меняться, когда скучающие дети пригородного среднего класса проявили интерес к удовольствиям городской жизни, не в последнюю очередь к музеям и театрам, а также к головокружительной смеси анонимности и общности, разнообразию и возможностям исполнить свои мечты. Очевидно, что отупляющий однообразный опыт жизни в сабурбии с ее одинаковыми моллами и фаст-фудами мало что мог предложить в плане формирования идентичности для будущего креативного сословия. В этом смысле гораздо перспективнее город, чем жизнь за забором загородного дома.

Репопуляция и преображение городов — из пространств с магазинами и мелкими производствами с недостатком ресурсов, населенных рабочей беднотой или сквоттерами, в пространства мечты среднего класса с роскошным шопингом и высококлассными развлечениями — произошло за одно поколение и потребовало соединенных усилий городских управителей. К концу 1970-х судьба нью-йоркских районов Сохо и Ист-Вилледж доказала, что превращение старых складских помещений и пришедших в упадок жилых массивов в дорогостоящую недвижимость легко достижимо, если, идя навстречу их собственным желаниям, разместить там художников. Выборные чиновники, которые прежде поддерживали рабочие организации, обнаружили, что последние умирают. А художники, кроме всего прочего, не собирались организовываться и усложнять им жизнь. В последующие десятилетия модель Сохо стала парадигмой развития городов во всем мире. (Еще одной популярной тактикой стало поощрение небольших предприятий, главным образом высокотехнологичных.) Однако вне зависимости от того, в какой степени искусства (театральное, музыкальное или музейное) рассматривались в некото-



Алексей Кострома. Инсталляция «ИNO». 2011

рых городах в качестве мотора экономики, это средство применимо не везде и далеко не каждый город может стать магнитом для художников.

Требовалась новая теория развития городов.

Цивилизационная полезность образованных, но часто далеких от экономики молодых людей впервые была осмыслена молодым профессором городского планирования в университете Карнеги-Меллон постиндустриального Питсбурга. Профессор Ричард Флорида увидел в пришедшем в упадок Питсбурге приятное соседство недавних выпускников, открывших кофешопы или небольшие предприятия в пустующих помещениях, отдававшихся в дешевую аренду. Доброжелательное окружение обнаруживало общность вкусов, воспитанных начиная с середины 60-х в одних и тех же школах, на одних и тех же фильмах, магазинах и т.д. Эти люди существовали в своей нише образованных профессионалов среднего класса. Элементы того, что с долей иронии можно назвать этикой предместий — от сбора вторсырья до садоводства и ремесел (возможно, спасенных от забвения благодаря ностальгии журналов, посвященных деревенскому раю), — были возвращены в умирающие города.

Профессор Флорида разработал новую теорию, базирующуюся на продаже этих союзов молодых, полубезработных людей, а также таких субкультурных категорий, как гомосексуальная (которая тоже стремится конгрегироваться в то, что раньше принято было называть богемным соседством), городским планировщикам как экстренную помощь обезлюдивания городов. Его книга «Рождение креативного класса и как он трансформирует труд, досуг, общность и повседневную жизнь» обозначила качественно новый поворот в деловом усердии, создав новый привлекательный способ подхода к маркетингу города и начертав притягательную перспективу для отчаявшихся сити-менеджеров. Благодаря проделанному системному анализу Флорида выиграл и сам: теперь он профессор Школы менеджмента имени Джозефа Ротмена в университете в Торонто и консультант целых городов, корпораций, музеев и некоммерческих учреждений по всему свету.

Приведу вкратце его аргументацию.

Флорида нашел отклик в сердцах сити-менеджеров потому, что предусматривал разнообразие способов перерождения города, в том числе задействуя те, которые уже были там в ходу. Кто-то, тщательно изучив его предложения, указал на недостаточную глубину анализа вопроса и таким образом поставил под сомнение сделанные выводы. Критики отмечали, что, полагаясь на данные переписи населения, он сводит в один креативный класс всех работников индустрии знания — от сотрудников колл-центров до профессиональных аналитиков, ученых и математиков. Критерием для него служил общепринятый в концепции «человеческого капитала» тезис о городском развитии, помещенный в новые языковые рамки и, самое важное, сопровождаемый ярлыком «креативный», который щедро объединяет всех занятых в индустрии знания. Небольшая, относительно бедная группа горожан, известная склонностью к потреблению и окрашенная местным колоритом, становится лицом другого, более крупного, более богатого, но практически невидимого «суперкреативного ядра». Это своего рода (мошенническая. — *Прим. переводчика*) игра в скорлупки: под одной скорлупкой «креативы» определяются как люди, чьим основным занятием является умственная деятельность; под другой — как люди, которые умеют жить приятно, красиво и недорого; под третьей — высокооплачиваемая группа налогоплательщиков. По этой логике неудобный, плохо поддающийся окультуриванию рабочий люд маргинализуется, отбрасывается далеко на окраины или в предместья, а возрожденные городские районы полюбила буржуазия: со свойственными ей эгоцентризмом и консьюмеризмом она отвоевала их для своей жизнедеятельности — от рождения до взросления, бракосочетания, купания новорожденных, встреч одноклассников, а может быть, даже до смерти.

Пределы креативности и либерализма

Многие критики упускают тот факт, что Ричард Флорида, как и Кларк Керр, — либерал. Как многие неолибералы, Флорида вышел на баррикады риторики, ратуя за толерантность, субсидии и права креативного класса выполнять роль патрициев практически без всякой компенсации за это обременение. Но тогда его странным образом можно воспринять как коллективную проекцию определенной ветви либеральной элиты.

Либералы с удовольствием отдают должное художникам, а еще лучше — «креативам», то есть аморфной группе пивоваров, булочников, бакалейщиков и официантов, до тех пор, пока их фестивали и тусовки спонсируются банками, корпорациями и фондами, а сама их деятельность вполне цивилизована. Архитектурные бюро проводят встречи и публичные форумы с целью обслуживания удобных для жизни городов. Художественные альянсы получают свою пользу благодаря вниманию правительственных агентств и фондов, однако оправданность затрат еще подлежит обсуждению.

Художники, уже вовлеченные (вольно или невольно) в переговоры по изменению концепции города в интересах элит, получают доступ в общественное управление. Агентства недвижимости давно уже привлекают художников и небольшие некоммерческие организации в надежде усилить привлекательность будущего соседства. Престиж «художественности» позволяет музеям и архитектурным сообществам, как и самим художникам и их администрации, вступать в обсуждение будущего городов.

Вряд ли художники остаются в неведении относительно своего позиционирования городскими элитами, которое обусловливается интересами девелоперов, муниципальных служб и попечительских советов музеев. Ирония в том, что как раз благодаря этому возрастает социальная активность художников внутри художественного мира: молодые кураторы именно здесь специализируются в социальных практиках. Многие художники поступают в соответствующие учебные заведения, чтобы повысить свою рыночную стоимость, и нередко при этом приобретают ощутимую финансовую задолженность. Постепенно школы превратились в художественные биржи; с одной стороны, они готовят художников к вхождению в художественный рынок, а с другой — через отделения «общественной практики» формируют определенные регламентации относительно искусства, готовя своего рода младший управленческий аппарат. В этих программах изучаются новые формы активности, общественной практики, альтернативных организаций и лидерства, множество связей между искусством и обществом; благодаря этому художник вовлекается в общественный процесс, учится артикулировать свой посыл в сфере публичности.

В Соединенных Штатах — и не только там — художественные и архитектурные институции без всякого сопротивления сметаются волной городского планирования креативным классом. Ветеран промышленности, поставщик автомобилей класса люкс BMW объединился с Музеем Гуггенхайма (который представляют известные художники и архитекторы) для создания мобильной лаборатории, путешествующей по свету, чтобы поощрять инновации в городской жизни. Эта лаборатория тесно связывает корпорацию, музей, архитектуру, искусство и развлечение в целях обуржуазивания городов, приспособления их для обслуживания так называемых корпоративных горожан. Кстати, все они любят велосипеды. Так же, как участники проекта Urban Omnibus с его лозунгом «Искусство как городской активатор».

Urban Omnibus — это детище уважаемой нью-йоркской Архитектурной лиги, которое субсидируется муниципальными и федеральными властями. Его последнее мероприятие — «Гражданская акция: как мы видим Лонг-Айленд-Сити» — разрабатывалось двумя местными музеями современного искусства и было адресовано к художественным коллективам с предложением принять участие в проектировании нового жилого массива в районе по соседству

с Квинсом, переживающем постиндустриальную разруху. Еще один их проект называется «Создадим пространство». На сайте проекта писатель-фрилансер описывает открытый дом в только что перестроенной тюрьме Brooklyn House of Detention, убеждая будущих жильцов в том, что все будет хорошо. Приведенные примеры — только капля в огромном море проектов городских агентств и элитных учреждений, а также независимых сообществ или входя-

Николай Полисский. Инсталляция «Вселенский разум». 2012

щих в состав университетов, которые еще не влились в корпорации, чтобы принять сложившуюся креативность и хипстерские мемы, сформулированные в терминах воображения, дизайна и защиты окружающей среды.

Мне уже приходилось ранее говорить о том, что в сценарий модели городской трансформации Сохо, которую поддерживает Ричард Флорида, не вписываются актеры. Как наука считалась в сознании капиталистов всего лишь досадной необходимой ступенькой, ведущей в технологию, так и креативность рассматривается как необходимый ингредиент инноваций. Креативные классы, как их описывает Флорида, функционируют жестко внутри горизонта, куда простирается капиталистическое воображение. Даже те, кто не является простым сотрудником высокотехнологичных фирм, считаются малыми бизнесменами, которые обучаются навыкам оказывать мелкие услуги, что напоминает довоенных американских лавочников или даже поставщиков молока или сельтерской воды XIX века либо идеализированных французских или итальянских продавцов. Они не принадлежат ни к какому агентству, которое пользовалось бы их воображаемыми способностями во благо состоятельных граждан. Они не принадлежат ни к какому агентству, которое было бы связано с широкомасштабными политическими или социальными трансформациями. Модель Флориды не учитывает интересы тех, кого ныне считают художниками. Но еще хуже дело обстоит с теми художниками на рынке, чья потенциальная общественная ценность заточена на то, чтобы служить интере-

сам международной клиентуры, населяющей эксклюзивные по доходам высоты, к чему одно-два предыдущих поколения художников были научены стремиться.

Однако это не та картина, которую хотелось бы принять большинству художников, кураторов и критиков. Как и другие участники происходящих в мире процессов, как и участники процессов прошедшей эпохи, художники желают продавать себя, свой труд и энергию ради улучшения социального бытия, пусть даже утопического, но вовсе не в рамках кем-то санкционированных институций. Художественное воображение продолжает мечтать об исторической миссии. В ситуации экономического кризиса, который мы все сейчас переживаем, и когда описанное понимание креативного класса обнаруживает свои пределы в спасении городов, становится все более ясно, что художники и другие члены художественного сообщества принадлежат к пан- или ненациональному классу, умеющему думать глобально, а действовать локально.

Политические движения постоянно подвергаются обвинениям в ностальгии по бурным 60-м, в антимодернистских намерениях и даже в луддизме. Левых постоянно хулят правые — как «долбанных грязных хиппи», и едва началось движение Occupy, как правые не замедлили его дискредитировать именно в таких выражениях. Но современные организации диссидентов сильно изменились по сравнению с 60-ми. Если сегодня они и выступают против модернизации, то опираясь совсем на другие теории, вне модели политической контестации «трех миров», согласно которой привязанный к земле крестьянин фигурировал как идеал тех, кто не желал социальной революции и стремился просто мирно жить. Сегодня революция предстает скорее анархо-синдикалистской или, возможно, соборно-коммунистической, чем марксистско-ленинистской. Город же видится не просто пространством, из которого надо бежать, и не местом партизанской войны; это концептуальная загадка и поле битвы медленного классового противостояния, а фермерство или земледельчество привносится сюда не мечтателями в домотканых одеяниях, а теми, кто мог бы примерить на себя костюм профессионального ландшафтного архитектора.

«Креативы» могут привнести в социальную практику не только навыки дизайна и брендирования, но и знание исторического агитпропа и уличного действия, умение работать с высокотехнологичным инструментарием в исследовании, выработке стратегий и воплощении замыслов как в виртуальном, так и в физическом пространстве.

Реально или функционально принадлежа к среднему классу, они легко ориентируются в сфере интеллектуальной практики, в сфере образования и преподавания.

Ремесла и искусства объединяются единой границей, и этот конгломерат значительно отличается от того, как они прежде понимались. Ведущая роль индустрии знания и гаджеты электронной промышленности и коммуникационных сетей делают этот конгломерат почти что вездесущим. Гибкий график работы художников в широком смысле слова, принадлежащих (в терминах Флориды) к креативному/богемному классу, обеспечивает им свободное время для того, чтобы ходить на митинги и акции, что доступно далеко не всем.

Мы свидетели тому, как активисты движения Occupy выдвигают требования, создают новое публичное пространство, призывают к изменению политического вектора, отказываясь в то же время напрямую предъявлять свои требования представительским правительственным органами, таким образом «театрализуя» демократию. (Демократия в течение долгого времени служила особым американским брендом, как правило, воплощенным в двунаправленном векторе неолиберализма или неоимпериализма.) Приветствуя новое, я не могу не вспомнить старое — XVIII век, требования самоуправления, исходящие от колониальных мятежников, но и движение за гражданские

права в русле одного из его течений — студенческого антивоенного движения 1960-х. Для него демократия — прямая демократия, без представительства — была основополагающей идеей, «нулевым уровнем». В современном повторении этой идеи участники движения из числа известных художников, таких как Шепард Фейри (который снискал известность благодаря своему плакату *Hope* — «Надежда», — выпущенному в 2008 году к предвыборной кампании Обамы), были вежливо встречены, но и только; они затерялись в гигантских художественных постановках, действующие лица которых исчислялись тысячами. Огромное количество художников, формирующих ядро малооплачиваемой или вовсе неоплачиваемой армии горожан, деятельность которой Ричард Флорида усматривает в желании ходить на поводке, живут в измененных условиях труда, что может привести их к поиску социальных решений новым неожиданным способом. И здесь как раз, возможно, пригодится так называемый художественный способ производства.

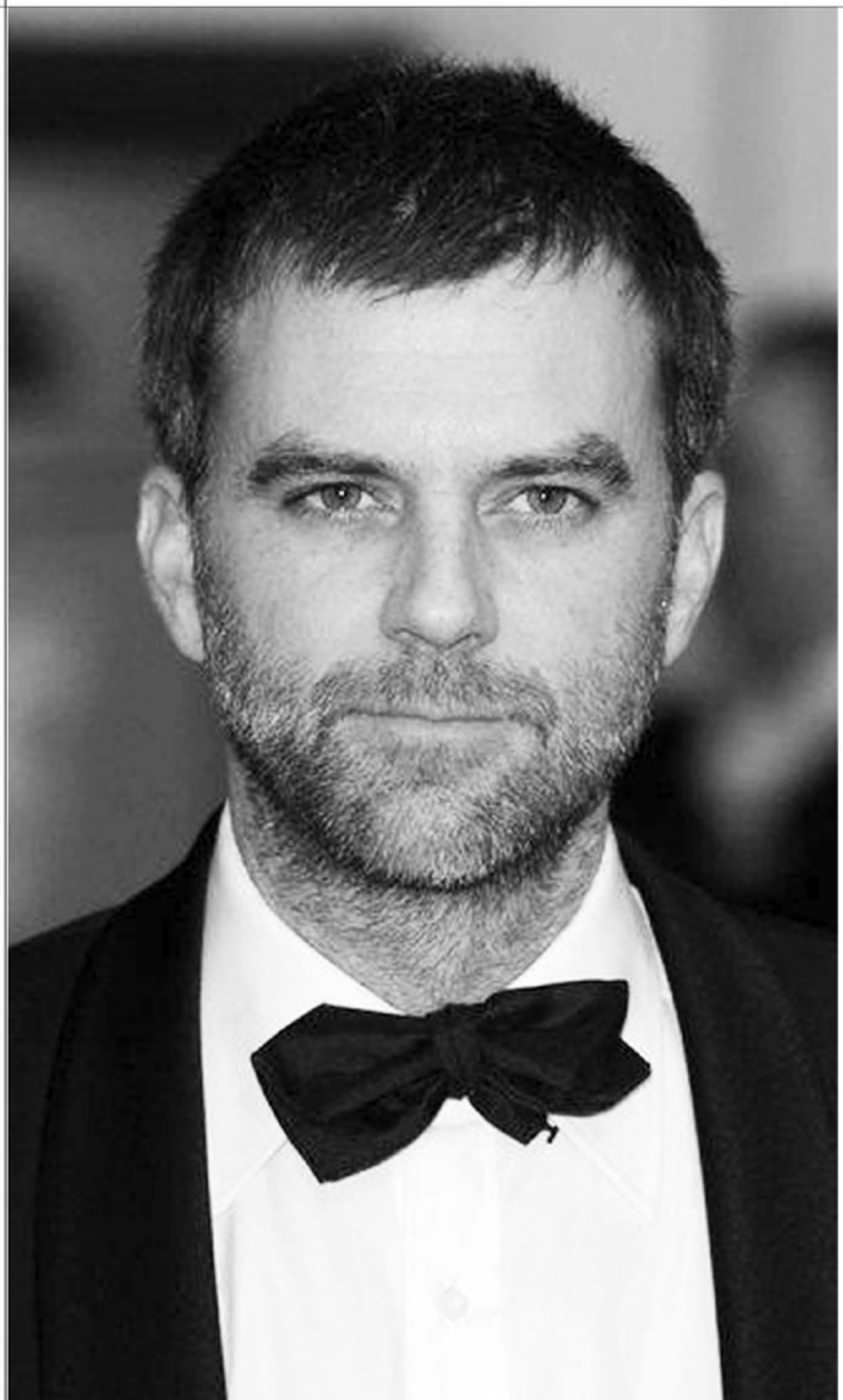
Социолог-урбанист Шэрон Зукин в 1982 году идентифицировала это изменение условий труда богемы как один из пяти важнейших способов влияния художественного способа производства на городскую среду. Остальные четыре: манипуляция городскими формами и перевод городского пространства из старинного промышленного мира в «новый» мир финансов (или из реальности продуктивной экономической деятельности в непродуктивную), сокращение ожиданий относительно крыши над головой в результате замены богемного образа жизни современным и, наконец, идеологическая функция. В то время как синеворотничковый труд отступает из центра финансовых городов к окраинам, создается впечатление, будто экономика города вышла на постиндустриальное плато. И это вытесняет проблемы отношений в рамках промышленного производства куда-то в иную сферу.

Если воспринимать креативный класс и его функции как своеобразный гимн гармонии отношений между «креативами» и финансистами, городскими управленцами и девелоперами, ведущими город в постиндустриальное будущее, тогда, видимо, современное движение Occupy следует воспринимать как результат возникновения новых проблем в сфере производственных отношений. Как мы помним, способ производства включает в себя производительные силы и производственные отношения и когда между тем и другим назревает конфликт, возникает кризис. Если воспринимать креативный класс как гимн гармонии между креативными производственными силами и городскими общественными отношениями, в результате чего он используется на благо городов, лишенных промышленного капитала, тогда движение Occupy можно считать неизбежным проявлением конфликта между «креативами» и городом, который их использует. В этом плане интересно, что люди на акциях выкрикивали: «Occupy» — что рифмуется с предписанием Флориды gentrify, то есть «занимай место, влияй на общественное и политическое мнение», — и этот призыв отсылает нас к лозунгам предыдущих политических движений, радикализовавших свободу в отмену всех ограничений, республику в демократию и равенство в законность. Ричард Флорида говорит: «Gentrify», мы говорим: «Occupy...».

К публикации подготовлено по материалам лекции Марты Рослер, прочитанной 23 мая 2012 года в фонде Stella Art Foundation в рамках проекта Time/Food группы e-flux.

Перевод с английского Нины Цыркун

О П Ы Т



Пол Томас
Андерсон

ПОЛ ТОМАС АНДЕРСОН:

«Я всегда следовал за своими героями»

— Когда у вас впервые возник замысел «Мастера», то есть еще до написания сценария, был ли для вас персонаж Фредди Куэлла некоей точкой отсчета, ключевой фигурой? Или вы сразу планировали начать именно с фигуры Ланкастера Додда, Мастера?

Пол Томас Андерсон. Нет, главным всегда был Фредди. Раньше его звали иначе, но сам персонаж постоянно бродил в моем сознании, возникал в различных эпизодах, которые я набрасывал вчерне. Он словно искал для себя подходящую историю.

— Как его звали вначале?

Пол Томас Андерсон. Этого я не скажу, потому что то имя я тоже когда-нибудь использую.

— Часто у вас бывает так, что имена некоторых героев остаются неиспользованными?

Пол Томас Андерсон. Не очень. Но в данном случае я непременно использую это имя, оно мне нравится. Отличный будет персонаж. Представьте, что у вас есть небольшой ящичек, где хранится всякая всячина. Время от времени, заглядывая в него, можно находить что-то полезное для новых проектов. Это не огромный шкаф, нет, просто маленькое хранилище, в котором можно держать «запчасти» идей, и, возможно, в будущем они обретут жизнь.

— Вы храните таким образом все ваши идеи?

Пол Томас Андерсон. Именно. И потом использую преимущества метода «нарезки», коллажа. Это отличный способ работы с материалом. Это как команды в компьютерных программах: «вырезать», «вставить» — по-моему, величайшее изобретение.

— Верно ли я понимаю, что источниками вдохновения на этапе написания сценария для вас были неиспользованные фрагменты «Нефти», а также истории из жизни Джона Стейнбека, Л.Рона Хаббарда и актера Джейсона Робардса?

Пол Томас Андерсон. Да. Замысел зародился у меня давно. В основе была история о моряке, но по сути это были лишь отдельные эпизоды — из биогра-

фии Джона Стейнбека, из рассказов, слышанных мною когда-то. Все это я записывал в виде коротких эпизодов и хранил.

Джейсон как-то рассказал мне, как он возвращался из Южно-Тихоокеанского региона после победы над Японией. И у них на корабле закончилась выпивка. Команда принялась разбирать торпеды, чтобы добраться до топлива, там ведь был этиловый спирт. На островах солдаты собирали фрукты и сме-

«Мастер», режиссер Пол Томас Андерсон

шивали их сок со спиртом, изготавливая так называемый «торпедный сок». В то время это был довольно распространенный напиток. Однажды Робардс проснулся и обнаружил, что висит на самом краю мачты. Он рассказал мне это, и я тут же захотел вставить этот эпизод в фильм.

После «Нефти» я вернулся к этой истории, доработал ее, и Мастер в ней превратился в более значимый персонаж. По сути же сюжет сам вел меня по некоему пути, а я просто следовал за ним. Сначала просто собирал разные истории, надеясь, что когда-нибудь они смогут органично сложиться в цельный экранный сюжет. В идеале в какой-то момент он начинает вырисовываться сам собой. Но в самом начале всегда приходится тяжело. Не знаю, как обычно пишете вы, а для меня это довольно тяжелая, рутинная работа — переписываешь снова и снова, пока наконец не добьешься нужного результата. А иногда все происходит внезапно: не успеешь глазом моргнуть, как перед тобой уже лежат десять страниц текста и сам не понимаешь, откуда они взялись. Это увлекательный и волнующий процесс.

— То есть ваш метод работы над сценарием можно назвать скорее интуитивным, нежели аналитическим? Для вас важен некий особый настрой?

Пол Томас Андерсон. Да. Это может показаться несколько нелепым, легкомысленным. Никогда не знаешь, когда придет очередное «озарение». Но пока его нет, я работаю, в общем-то, по-ремесленнически. Такой уж у меня подход.

— Исследуя разные этапы карьеры Рона Хаббарда, вы с самого начала планировали сосредоточить внимание на периоде после второй мировой войны, когда зародилась дианетика? Или вас также интересовали более ранние периоды, например время расцвета Ордена Храма Востока во главе с Джеком Парсонсом?

Пол Томас Андерсон. Я читал обо всем этом, но, честно говоря, всерьез меня это не заинтересовало. Но ознакомиться было любопытно.

— Хотелось бы поговорить о взаимоотношениях между двумя главными персонажами. Некоторые считают, что это по сути отношения отца и сына, другие полагают, что они носят гомоэротический характер. Мне же после просмотра пришла в голову мысль, что в каком-то смысле они — один человек. Они — двойники. Можно ли допустить такую трактовку?

Пол Томас Андерсон. Мне нравится, хорошая мысль. Но, понимаете, подобные идеи не приходят в голову, пока пишешь сценарий или снимаешь. Иногда, стоя на съемочной площадке, вдруг начинаешь осознавать какие-то вещи, о которых раньше просто не задумывался. Словно отключаешься от реальности, и вот тогда в голову приходят подобные идеи. Но их нельзя снять, нельзя намеренно вложить в какую-то сцену. Такого рода вещи начинаешь понимать постфактум. Конечно, можно рассматривать отношения героев как гомоэротические, но, мне кажется, с тем же успехом можно трактовать их в контексте любого другого типа отношений. Людей часто влечет к тем, кто, возможно, объективно им не подходит, ко всяким подлецам и обманщикам. Именно такое влечение испытывает Додд — это чистое воодушевление, упоение тревожным чувством и пониманием того, что этот тип, Фредди, может в любой момент сбежать или совершить какой-нибудь безумный, дикий поступок.

— В ваших картинах всегда есть герои-одиночки. Сами вы явно не одиночка — хотя бы потому, что у вас есть семья. Чем вас привлекают такого рода персонажи?

Пол Томас Андерсон. Да, вы все верно отметили. Не хочу пускаться в излишние философские рассуждения, но в сущности мы все одиноки. Можно иметь семью, толпы друзей, но в конечном счете мы все тут — лишь случайные прохожие. Насколько мы можем сблизиться с другими людьми? Где границы нашей привязанности? Все когда-нибудь задаются подобными вопросами. И я не знаю ответов. Но меня и правда привлекают персонажи-одиночки. Сам не знаю точно почему, но они прекрасно вписываются в истории, которые я люблю рассказывать.

— И, как вы говорите, они всегда непредсказуемы, так?

Пол Томас Андерсон. Абсолютно верно.

— Расскажите немного о работе с исполнителями главных ролей Хоакином Фениксом, Филипом Сеймуром Хоффманом и Эми Адамс. Случались ли у вас конфликты? Всегда ли совпадали ваши требования друг к другу?

Пол Томас Андерсон. Все они — сильные, волевые личности, и тем не менее никаких серьезных конфликтов у нас не возникало. Они умеют сосредоточить-

ся на работе, как и я, и вместе мы с головой уходили в материал. Все отлично ладили, и у меня никогда не возникало ощущения, что кто-то из актеров откровенно недоволен работой со мной, что его требования полностью расходятся с моими. Я знаю, что Эми было нелегко, ей ведь пришлось провести довольно много времени, маяча где-то на заднем плане в роли покорной, услужливой жены. Но она оказалась стойкой. Иногда у актера, даже если ему достается безумно интересная роль, возникает желание зайти чуть дальше, и таким образом он может все испортить, переиграть. Думаю, у артистов есть этот особый инстинкт: им часто хочется сделать нечто большее, подняться выше, пойти дальше, чем от них требуется. Догадываюсь, что Эми было непросто сдерживать себя, однако она ни разу мне не пожаловалась.

— Мне порой казалось, что фильм во многом строится именно на ее героине. Я увидел в ней этакую леди Макбет.

Пол Томас Андерсон. Это точно. Она уникальная актриса.

— В фильме довольно много рыжеволосых. Это случайное совпадение?

Пол Томас Андерсон. Пожалуй. Как бы то ни было, меня всегда привлекали рыжеволосые люди: Джулианна Мур, Эми Адамс. Я ничего подобного специально не планирую, но сам часто замечаю такие детали. Это одно из тех странных, чисто случайных совпадений, которые тем не менее возникают с определенным постоянством, так что могут и правда показаться неслучайными. Конечно, есть некоторые особенности в подборе артистов. Скажем, понятно, что сыновья должны походить на отца. Но, согласен, в итоге может получиться довольно странный эффект.

— Расскажите немного об актере, играющем очень важную роль в фильме, несмотря на то что у его персонажа мало реплик, — о Джесси Племонсе. Я искренне ему сопереживал. Понимаю, что это полностью вымышленный персонаж, но в связи с ним я думал о Л.Роне Хаббарде-младшем, о котором я кое-что читал, он всегда казался мне трагической фигурой. И герой Племонса по сути такой же — хороший сын, живущий в тени своего отца, ставшего живой иконой. Как вы работали с Джесси? И почему взяли на эту роль именно его?

Пол Томас Андерсон. Не помню точно, как все это получилось. Филип был большим поклонником сериала «Огни ночной пятницы», и он уже был знаком с Джесси. Директор по кастингу, Кассандра Кулукундис, как-то упомянула его. И продюсер Карен Рамирес тоже знала его, так как ранее работала над «Огнями ночной пятницы» в Остине. Просто все так совпало. Племонс — отличный актер. В первых версиях сценария его роль была больше. Мы сняли несколько дополнительных сцен с ним, но в итоге они не вошли в финальную версию фильма. На площадке он выкладывался полностью. Представьте, он должен был сидеть на заднем плане и слушать бесконечные разглагольствования своего отца, мы снимали эти эпизоды пару месяцев — и он терпеливо и добросовестно выполнял то, что от него требовалось. Теперь я чувствую себя в долгу перед ним, он действительно хороший артист и заслуживает более значительной роли. Надеюсь, в будущем смогу ему что-то предложить.

— Вернемся к фильму. В какой-то момент члены секты Мастера вместе предпринимают попытку усмирить Фредди, выдрессировать его. Ему дают упражнение, в котором он должен ходить от стены к окну и обратно, описывая все, что он видит и чувствует. Это упражнение вы почерпнули из каких-то конкретных источников, с которыми работали, исследуя тему? Чего Мастер пытается достичь таким образом?

Пол Томас Андерсон. Я читал кое-какие материалы об истоках зарождения дианетики, там было описано нечто подобное. Идея была в том, чтобы заставить человека последовательно пройти через несколько эмоциональных состояний — гнев, апатию, отстраненность и т.п. — и продолжать до тех пор, пока он не почувствует себя комфортно во всех этих состояниях. Это дисциплинирующее упражнение. Не знаю, используется ли оно где-то сейчас, но я читал, что его активно применяли в начале 1950-х. Вот откуда я позаимствовал эту идею. Кроме того, во всей этой затее есть нечто очень драматичное, подобная ситуация позволяет полнее раскрыть взаимоотношения персонажей. Человек отчаянно пытается усмирить себя ради своего Учителя, думает: «Что же со мной не так?» и «Я больше не хочу вести себя так, как прежде». В общем, эта странная практика идеально подошла для создания драматически насыщенной, напряженной сцены.

— Меня глубоко тронула финальная сцена фильма, тоже очень насыщенная. Фредди в ней настолько эмоционален... Понимаю, это нечто необъяснимое и, возможно, не требующее ответа, но мне все же интересно понять, что Ланкастер надеялся получить от Фредди и чего он в итоге так и не добился от него.

Пол Томас Андерсон. Вы наверняка встречали людей, на которых отношения с кем-то оказали очень сильное воздействие, а когда такие отношения заканчивались или обрывались, человек уже никогда не мог стать прежним. После таких расставаний он уже вряд ли сможет полностью раскрыться, довериться другому. Думаю, тут как раз такой случай. С потерей человека, которому вы отдали всю свою любовь, который стал для вас всем на свете, в вас что-то ломается, вас словно выкидывает из жизни и вы никогда полностью не сможете восстановиться, а если сможете, считайте, что вам очень повезло. Я видел, как это происходило с кем-то из моих друзей. Несложившиеся отношения навсегда изменили их. И, возможно, герои фильма переживают нечто схожее.

— Вы с самого начала предполагали, что эмоциональный накал этой сцены станет кульминацией истории? Или же были удивлены тому, насколько мощной она получилась?

Пол Томас Андерсон. Скорее, удивлен. Работая над сценарием, я порой чувствовал себя неуверенно, не мог понять, достаточно ли раскрыта вся эта история, можно ли ее уже считать полноценной. А потом какой-то, что ли, инстинкт подсказал мне, где нужно остановиться. Порой, когда искренне вкладываешься в свои персонажи, бывает страшно запутаться, впасть в банальную сентиментальщину, но, возможно, если в итоге все выходит так, как задумано, та же сентиментальность не ощущается как таковая и сцена получается вполне органичной. В общем, я следовал за своими героями, они сами указали мне, каким должен быть финал. Можно сказать, они сделали за меня эту работу.

— Расскажите немного о работе с вашим оператором-постановщиком Михаем Малаймаре-младшим. Сильно ли его метод отличается от того, что использует Роберт Элсвит, с которым вы работали над многими вашими картинами? Или у них оказалось много общего?

Пол Томас Андерсон. Нет, с Малаймаре все было совсем иначе. Хотя бы потому, что он был новичком в нашей группе. У нас ведь давно сложившийся, очень даже сплоченный коллектив. Михай был словно иностранный студент по обмену, оказавшийся в шумной новой компании, в которой не все милы и дружелюбны. Но он отлично справился, выжил. Неизменно отстаивал свою точку зрения, предложил массу интересных решений. Работать с ним было весело. Естественно, вначале было непривычно работать с кем-то другим пос-

ле Роберта. Но потом мы отсняли пробные эпизоды, пообсуждали кое-что и в итоге нашли общий язык.

— С чего вы начали? Обсуждали сценарий, монтажные листы?..

Пол Томас Андерсон. Точно не помню. Мы просто как-то пошли вместе обедать, начали болтать обо всем — не только о кино, но и о многом другом. Потом стали снимать пробные кадры, поскольку лучшим способом узнать его было начать работать с ним. Мы выставили свет и камеры, начали снимать что-то. Мы словно практиковались, играли вместе в какую-то игру. С этого и началось наше сотрудничество. О монтажных листах и прочих подобных вещах мы почти не говорили. Для нас было главным начать действовать, двигаться вперед. Я вообще стараюсь избегать всяких философских и тому подобных разговоров. Они могут изрядно напугать или наскучить.

— Монтируя фильм, советуетесь ли вы с кем-то, кому доверяете, по поводу того, что стоит выкинуть, а что оставить? Показываете ли кому-нибудь промежуточные варианты картины? Я читал одну из самых первых версий сценария и могу сказать, что картина довольно сильно отличается от того, что я прочел.

Пол Томас Андерсон. Это нелегкий процесс. У меня есть узкий круг людей, которым я доверяю. Монтажер Лесли Джонс, естественно, наша «королева», как, впрочем, и продюсер Джоанн Селлар. Изо дня в день мы с Лесли снова и снова отсматриваем материал, решаем, что с ним делать, как лучше выстроить повествование. У нас с ней доверительные отношения, хотя и довольно непростые. Но работать с ней одно удовольствие. Дилан Тиченор в период монтажа «Мастера» занимался каким-то другим проектом, и все же он иногда тоже подключался к работе, мы вместе согласовывали все решения. И, конечно, есть друзья и члены семьи. Моя сестра активно помогала мне в период работы над сценарием и на съемках. Коллеги и друзья поддерживают тебя до поры до времени, могут подсказать что-то, указать верное направление, если видят, что ты сбиваешься с курса. Но в итоге, естественно, основные решения принимаешь ты один. Остается лишь надеяться, что не придется потом сожалеть о многих из них. Верить, что ты все сделал правильно. По поводу «Мастера» у меня, к счастью, почти не осталось подобных сожалений. Ну разве что пара сцен... которые я все-таки оставил в фильме.

— Известно, что «Мастер» демонстрируется в кинотеатрах с 70-мм пленки. Многие профессионалы придали этому факту огромное значение. Считаете ли вы, что и зрители должны увидеть некие особые черты, отличающие этот формат от прочих?

Пол Томас Андерсон. Нет, не думаю. Тут дело, скорее, в ощущениях. Я надеюсь, что зрители не будут щуриться изо всех сил, пытаясь выискать на экране нечто «особенное», характерное именно для этого формата. Я рад, что многие придают этому такое большое значение. Но все же главное по-прежнему — окунуться в темноту кинозала и позволить фильму увлечь себя в свой мир, который при всей своей призрачности и вымышленности может казаться таким странно реальным и живым. Лишь этого я надеялся достичь, используя 70-*мм* пленку. Мне кажется, это именно тот формат, который позволяет зрителю словно бы путешествовать во времени, полностью погружаться в происходящее на экране.

По материалам
http://www.huffingtonpost.com
http://www.filmmakermagazine.com/

Перевод с английского Елены Паисовой

ОЛИВЬЕ АССАЯС:

«Верю в кино живой жизни»

— Изначально вы планировали сделать очень камерный фильм...

Оливье Ассаяс. Для меня он таким и был. Очень «маленькое» кино о социальной обстановке в Париже с непрофессиональными актерами; эдакий «отпуск», который я взял после работы над «Карлосом». Но в итоге все вышло иначе. Картина оказалась довольно трудной, потребовала от меня огромных усилий, чего я не ожидал; это касалось восстановления исторической эпохи, ее атмосферы и атрибутов, работы с массовкой. Даже с формальной точки зрения воспроизвести концерт 1971 года в парижском университете очень сложно во всех аспектах. Нужно много работать с группой, с оборудованием, затем воспроизвести живое выступление. В процессе возникает миллион каких-то деталей, нюансов, о которых я вначале и не подозревал, и над каждым нужно долго работать, чтобы получить хороший результат. Или, например, сцены политических демонстраций. При подборе актеров массовки нам пришлось провести настоящее исследование.

Оливье Ассаяс

— Почему вы ждали столько лет, прежде чем решили отразить на экране эту эпоху, надо признать, в довольно печальных, мрачных тонах?

Оливье Ассаяс. Я уже снял один фильм о периоде моей юности, «Холодная вода», но для него я избрал иной подход, фильм вышел более поэтичным, чем «Что-то в воздухе», в нем было, как мне сейчас видится, больше художественного вымысла. Не знаю, можно ли назвать мою новую картину грустной или мрачной. В нем есть любовь, нежность, природа, но, действительно, я немного отступил от своей прежней манеры изображения подросткового периода как эпохи безудержного веселья, бесконечных вечеринок и флиртов. Он запомнился мне не таким. В моих воспоминаниях он достаточно печальный, овеян меланхолией, я помню происходившие тогда серьезные политические события. Левачество само по себе было довольно печальным и жестоким явлением, и это отражалось в настроениях молодежи, приветствовавшей перемены в мае 1968-го. Эти люди задавались вопросом, как они могут присоединиться к этому общественному движению за перемены, хотели быть услышанными и служить определенной цели.

— Поколение молодежи, пережившее 1968 год, интересуется жизнью рабочих, но в картине они сами изображены совсем не как представители рабочего класса. Почему вы выбрали такой подход?

Оливье Ассаяс. Главный герой фильма во многом похож на меня самого — вырос в творческой и довольно буржуазной среде, однако социальный бэкграунд других персонажей я четко не определял. Они — представители среднего класса парижан, к которому принадлежала и моя семья. Это молодое сообщество, в котором объединились представители разных слоев общества: там были рабочие, наемные служащие, художники, госслужащие. Герои моей картины — учащиеся средней школы, исследующие мир вокруг, но революцию 1968-го творили не они.

— Первая акция протеста показана особенно жестко. Вы сами придумали идею показать двоих полицейских на мотоциклах, орудующих дубинками, как в эпизоде фильма «Безумный Макс»?

Оливье Ассаяс. Специальные бригады полицейских на мотоциклах, которые я показал в картине, в 1971 году были еще достаточно новым явлением во Франции, и тем не менее они были вполне реальны. В 1968-м их еще не было, а впоследствии их распустили, после того случая, когда студент погиб в результате сильного удара полицейской дубинкой.

— Можно ли сказать, что в картине скрыто некое послание, некий знак надежды на будущее?

Оливье Ассаяс. Я не вкладываю в свои фильмы никаких посланий. В картине я описываю реальный исторический период, поколение политически сознательных студентов, веривших в будущее. Из этих событий, которые я стремился изобразить максимально точно и правдиво, зрители, если хотят, сами могут извлечь для себя какое-то послание — каждый свое. Я не считаю кино средством коммуникации. Это искусство. Оно может отражать все противоречия нашего запутанного мира, побуждая зрителя выстраивать свою точку зрения. Я не хочу направлять их взгляд и мысли в том или ином конкретном направлении, информировать или каким-то образом поучать их. Это работа журналистов.

— Как вам кажется, возможна ли сегодня революция свободной прессы, подобная той, что показана в картине?

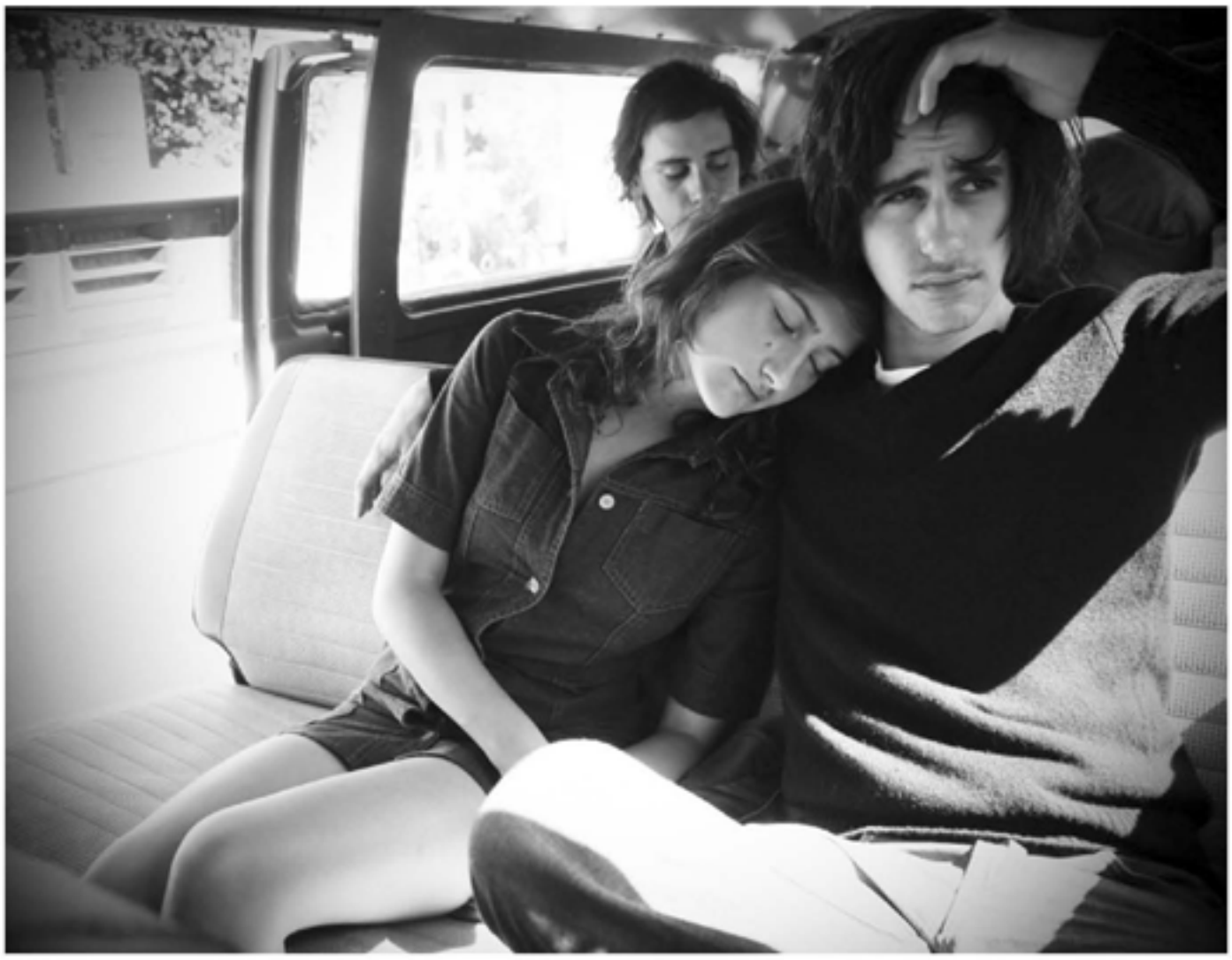
Оливье Ассаяс. Вряд ли, и, думаю, в картине чувствуется моя разочарованность во всем этом. Сегодня информация оказалась демократизирована, это и хорошо и плохо. Каждый может получить доступ к любой информации в любое время. Раньше, конечно, такого не было. Власть имущие удерживали монополию на информацию, и контркультура развилась как реакция на это, стала некоей упорядоченной сетью. Это был целенаправленный транснациональный акт воинственности. Контркультура, свободная пресса и экспериментальное кино были движениями меньшинств, и потому вокруг них формировалась особая мощная аура, которая сегодня бесследно исчезла.

— Каким образом показанное в фильме соотносится с вашим личным жизненным опытом?

Оливье Ассаяс. Фактически весь фильм возник из автобиографических эпизодов, однако постепенно он эволюционировал, ушел в другое русло. В фильмах ты не воссоздаешь собственную биографию. В ней можно найти вдохновение. Можно каким-то образом найти способ подтвердить достоверность, правдивость того, о чем ты рассказываешь или что показываешь, используя вместо фактических исследований механизмы и процессы собственной памяти. Все начинается с каких-то автобиографических, личных моментов, затем этот материал переходит к актерам, рождается история, выстраивается повест-

вование и фильм уже становится чем-то иным, хочется надеяться, расширяется, преодолевает собственные границы, рисуя своеобразный портрет поколения.

— То есть вы не стремились сосредоточиться конкретно на своем опыте, пересказать какие-то истории именно из вашей жизни. И героя фильма зовут иначе, чем вас.



«После мая»/ «Что-то в воздухе», режиссер Оливье Ассаяс

Оливье Ассаяс. Конечно, нет, не стоит воспринимать все буквально. Но многие события, показанные в картине, имеют реальную основу, как и у многих персонажей есть реальные прототипы. Даже диалог героя с отцом, звучащий в фильме, вполне в духе разговоров, что мы вели с моим отцом в то время.

— Интересно наблюдать перемены в самих героях. Вначале вполне ясно, что они анархисты. Призывы к сплочению, митинги и рисование граффити будоражат их гораздо сильнее, чем философские беседы. К концу фильма их деятельность превращается в гораздо более тонкое, подробное исследование окружающей их реальности. Считаете ли вы эту перемену ключевым аспектом вашей идеологической эволюции?

Оливье Ассаяс. Не уверен, могу ли полноценно ответить на этот вопрос, но, разумеется, в процессе написания сценария я хотел в том числе напомнить, что в 70-е годы, и особенно после событий мая 68-го, в левом движении во Франции обозначились мощные анархистские настроения, которых нет теперь. Конечно, сейчас анархисты в меньшинстве, это очень узкое сообщество, но я всегда идентифицировал себя именно с этим направлением, в том числе и потому, что его представители всегда противостояли тоталитарной политике тех лет. Приверженцы идей анархизма всегда находились в крайне напряженных отношениях с представителями более структурированных политических групп — троцкистов, марксистов и прочих.

— Насколько важно для понимания картины то, что в нем показаны события, происходившие спустя три года после мая 1968-го?

Оливье Ассаяс. Сам я не был участником майских событий, я тогда был тринадцатилетним ребенком. Я был в курсе происходящего, но все это казалось мне чем-то довольно абстрактным. К тому же я жил в пригороде. В тот период я бывал в Париже, но не был активным участником кипевшей там жизни. Не думаю, что тот период мне удалось бы отразить в фильме так, как это вышло у меня с 1970-ми, которые до сих пор живы в моей памяти. Никто пока еще, на мой взгляд, не снял вразумительного или искренне прочувствованного фильма о событиях мая 1968-го. Есть ряд картин, тем или иным образом затрагивающих тот период, довольно честных, но, как и в случае со всеми политическими событиями, тут все построено на крайне сложном переплетении противоречий. Так что на самом деле невозможно объективно и беспристрастно представить эти события, рассмотреть их с какого-то одного определенного ракурса. Их множество. У каждого участника своя история, каждый по-своему пережил этот опыт. Думаю, во многом тот месяц был настоящей революцией. Она принесла серьезные перемены и оказала огромное влияние на многие сферы жизни. 1970-е годы, последствия, отзвуки мая 1968-го, — все это мне было легче охватить, поскольку это было время хаоса, когда общество было вынуждено во всем сомневаться, когда не было ценностей, которые могли бы послужить людям надежной опорой или ориентиром. Я избрал вполне определенный ракурс: показал все происходившее с точки зрения старшеклассников — ребят, которые уже вроде бы не дети, но пока еще и не взрослые. На роль Жиля мне как раз был нужен кто-то вроде Клемана Метайе, который еще живо помнит свое детство, свои переживания, который внутренне еще не вышел из детства. А политика, в которую играют эти ребята в школе, столь наивна.

— Могли ли актеры-подростки провести какие-то параллели между событиями, отраженными в картине, и современной политической ситуацией во Франции?

Оливье Ассаяс. Эти ребята вообще не доверяют политикам. Вот в чем их главное отличие. Так что они по сути мало что в этом понимают. Им это, конечно, интересно, они любознательны, открыты для всего нового, но в серьезную политику по-настоящему не вникают, они принадлежат к поколению, которое, в общем, не верит в политику. Но это вполне естественно. Как можно верить в политику в мире, где политики постоянно твердят, что ни с чем ничего не могут поделать? Ни с глобальным потеплением, ни с финансовым кризисом, ни с ситуацией на рынке недвижимости — эти темы не сходят с экрана телевизора. Подростки все это видят и слышат. И как же они могут верить политикам, если видят, что те ничего не делают? А как они сами смогут что-либо сделать, изменить?

— Хотелось ли вам когда-нибудь снять фильм конкретно об этом контрасте прошлого с настоящим, столкнуть две эпохи?

Оливье Ассаяс. Я могу лишь поделиться моим опытом, моими впечатлениями от 70-х. Сегодня те немногие молодые люди, у которых осталась хоть какая-то надежда на политику, зачастую склонны идеализировать те годы. С помощью фильма я хотел поделиться с ними своим опытом, напомнить им, что 70-е были прекрасным временем, но и очень сложным, противоречивым, насыщенным конфликтами и, безусловно, не менее трудным и опасным, чем каждый последующий период.

— В финале картины герой — можно сказать, ваш аватар — уходит со съемочной площадки, где снимается второсортный фильм, и находит утешение в ми-

ре экспериментального кино. Как экспериментальное кино повлияло на ваше восприятие кинематографа в целом?

Оливье Ассаяс. Экспериментальное кино, в отличие от глобальной киноиндустрии, отвечало духу времени. Его создавали молодые художники, так или иначе связанные с разного рода силами, менявшими в то время общество. И в те годы было невозможно — по разным причинам — солидаризироваться с кинематографом мейнстрима, точно так же как и с массовым телевидением, и даже с газетами. Понимаете, люди верили в ценности контркультуры, презирали все, что имело хоть какое-то отношение к коммерции, эксплуатации, получению прибыли, все это воспринималось как чистое зло. Прелесть и настоящая красота экспериментального кино была в том, что оно создавалось в атмосфере абсолютной свободы, вне индустрии, совсем молодыми людьми, такими как ты сам, у которых были те же надежды, что у тебя, и оставались еще какие-то высокие идеалы.

— Что же заставило вас вернуться к нарративному кинематографу в вашей дальнейшей карьере?

Оливье Ассаяс. Моя вера в изобразительную силу кино. Многие начинающие режиссеры моего поколения стали выстраивать киноповествование в духе постгодаровских коллажей, в этой форме порой бывает трудно отразить моральные аспекты сюжета. Я верю в кино живой жизни, в то, что стоит снимать реальных, живых людей, запечатлевать ткань человеческой жизни. В моем фильме прозрение для Жиля наступает не просто потому, что он смотрит экспериментальный фильм. Его озаряет, когда он понимает, что кино способно воскресить женщину, которую он любил, и в этом смысле оно сущностно, не абстрактно, это подлинные человеческие эмоции, порождаемые кино, это любовь, проецирующая себя на экран. Думаю, возвращаясь к нарративному кино, я стремился прежде всего вернуть на экран эти призраки любви, а не просто играть с образами.

— Будете ли вы и дальше делать политическое кино, или вам кажется, вы сняли уже достаточно?

Оливье Ассаяс. В каком-то смысле все фильмы имеют отношение к политике. Я хотел бы снять картину о современной политике, а не о 70-х, но сейчас сомневаюсь, способен ли сделать это. Путь туда для меня закрыт, а тайных ходов я не знаю, так что мой следующий фильм не будет откровенно политическим. Если в нем и будет затронута политика, то лишь косвенно.

По материалам
http://www.indiewire.com
http://cineuropa.org

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖУЛИЯ ЛОКТЕВ:

«Боюсь надоесть самой себе»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Джулия Локтев

Американский независимый режиссер Джулия Локтев известна читателям «Искусства кино». Журнал писал о ее первом полнометражном фильме «День ночь день ночь»[1], который хоть и был показан в одной из программ ММКФ, но не был куплен в российский прокат. Второму полнометражному фильму Локтев «Самая одинокая планета» (The Loneliest Planet) повезло в России больше: после Локарно он участвовал в конкурсе фестиваля «Зеркало» в Иванове, а затем оказался в обойме прокатных фильмов компании «Другое кино». Нынешний визит Джулии Локтев в Россию на представление картины оказался обставлен согласно статусу режиссера-звезды: Питер — Москва, пресс-конференции, интервью, встречи со зрителями, вечеринки.

Больший интерес ко второй картине отчасти понятен: «Самая одинокая планета» — история отношений пары, готовящейся к супружеству, разыгранная двумя известными актерами — Гаэлем Гарсиа Берналем и Хани Фюрстенберг (прежде чем перебраться в Нью-Йорк, эта актриса сделала удачную театральную карьеру в Тель-Авиве, где играла главные женские роли в Камерном театре). К тому же, в отличие от «День ночь день ночь», где был представлен суровый взгляд на последний день террористки-смертницы и ее отчаянные попытки взорвать себя прямо на Тайм-сквер, «Самая одинокая планета» ничего экстремального не предлагает. Это психологическая драма, которую можно было бы назвать «Из жизни отдыхающих», если бы только в ней не было ощутимого чувства опасности, которую всегда таят в себе дикая природа, чуждый ландшафт и незнакомая культура. Главные герои фильма — молодая американская пара — в сопровождении проводника ищут романтику в горах, а находят глубинное знание о собственных слабостях.

Центральный конфликт фильма схлестывает между собой базовый инстинкт жизни и представления о гендерных ролях. Локтев ставит вопрос о том, что значит быть мужчиной и что — женщиной в разных

---

[1] См: А р т ю х Анжелика. Одна смерть. — «Искусство кино», 2007, № 9; Л о к т е в Джулия: «Мой фильм — не пособие по терроризму». Интервью ведет Анжелика Артюх. — Там же.

культурах: в культуре западного (американского) общества и в патриархатной грузинской культуре, где четкое определение ролей, кажется, еще не особенно пошатнулось. По сути, это один из самых волнующих вопросов современной культуры, и в этом смысле Локтев — режиссер актуальный.

Анжелика Артюх. Девять лет назад ты приезжала в Петербург, чтобы организовать новый проект, но он не состоялся. Почему?
Джулия Локтев. Трудно сказать, почему иногда проекты складываются, а иногда нет. Девять лет назад была иная ситуация, прежде всего экономическая. Сейчас я вижу, что Петербург — совершенно другой город. Но иногда что-то несостоявшееся приводит к чему-то состоявшемуся. Тогда я пробыла здесь месяц, пытаясь сделать проект. Не получилось. Но в конце этого месяца я прочла статью в газете, которая меня привела к идее моего первого фильма «День ночь день ночь». Так и вышло: если бы я не приехала сюда, я бы не прочла статью в газете и не получился бы мой предыдущий фильм.
Анжелика Артюх. Что такое сегодня быть независимым режиссером в Америке? Как экономический кризис сказался на независимом кино?
Джулия Локтев. Мне кажется, что такие режиссеры, как я, делают фильмы, которые по всей логике не должны существовать. Сегодня очень трудно снимать фильмы для искусства, а не для рынка. Ведь мы живем в рыночных условиях. Значительная часть фильмов — из тех, которые я люблю, а я люблю разное кино, например «Миссия: невыполнима», — делается там, где есть хоть какое-то государственное финансирование. Сам факт, что такое кино, как мое, существует, — это своего рода чудо. Сделать фильм — это вообще каждый раз чудо. И никогда не знаешь, случится ли это чудо опять.
Анжелика Артюх. Ты имеешь в виду то, что в Америке нет никакого государственного финансирования кино?
Джулия Локтев. Да, в Америке нет никаких фондов, поддерживающих кино. Хотя такое кино, как мое, сделать трудно не только в Америке, но и в России или в Таиланде. Мне иногда кажется, что снять фильм — это все равно, что родить ребенка. Трудную часть не хочется вспоминать. Главное, что сделали.
Анжелика Артюх. А каким образом американские режиссеры вроде тебя реализуют проекты?
Джулия Локтев. У нас был немецкий копродюсер, так что деньги пришли еще и из Германии. Мне трудно говорить в общем: я не принадлежу к какой-то группе режиссеров, я существую сама по себе. Делаю свою работу. И каждый раз не уверена, смогу ли собрать деньги на фильм. С этим фильмом мы даже в какой-то момент передвинули действие в Китай, поскольку появились китайские копродюсеры. Тогда я была готова сделать что угодно, лишь бы фильм осуществился.
Анжелика Артюх. А если бы ты снимала в Китае, история осталась бы той же?
Джулия Локтев. Мы отменили работу в Китае за две недели до начала съемок.
Анжелика Артюх. Твой фильм рассказывает о молодой западной паре, которая должна пожениться и отношения которой проверяются в экстремальной ситуации в грузинских горах. Я повторю вопрос: считаешь ли ты свою историю универсальной, чтобы она также могла прозвучать в Китае?
Джулия Локтев. Моя история — про пару путешественников, нанимающих гида в стране, где они не понимают язык. Такая история может произойти в очень многих местах — в Перу, Китае, Грузии, где угодно. История была основана на рассказе американского писателя Тома Биссела, действие которого происходило в Казахстане. Мне больше подошла Грузия, я в свое время там много путешествовала. Когда речь зашла о Китае, то я подумала, что хочу в Шэньян. Но в то время, когда я отсматривала места для съемок, там возникли политические волнения. Провинцию закрыли для въезда

иностранцев. Мы начали искать другое место. Но если по-настоящему... в Китае я всегда искала Грузию. Так что, наверное, было правильно, что у нас провалились съемки в Китае, поскольку фильм вернулся туда, где он должен был сниматься.

Анжелика Артюх. Чем именно тебя привлекала Грузия? Пейзажами? Опасностью?

Джулия Локтев. Я смотрю на Грузию совершенно не русским, а западным взглядом. В Грузию часто ездили мои родители — даже до моего рождения,

«Самая одинокая планета»

еще во времена Советского Союза. И их рассказы были для меня как сказка: грузинское гостеприимство, красота Тбилиси, песнопения... Я в первый раз приехала туда на фестиваль в Батуми. Потом поехала в Тбилиси, чуть-чуть попутешествовала... Что меня привлекло сейчас и что было главным? То, что в мире ничего не знают о Грузии. Все по-прежнему думают, что это часть России. И мне всегда приходится говорить, что, нет, Грузия не в России, что это другая страна. У западного человека никакого представления и знания о Грузии нет. И для меня эта тема была интересна. Грузинский язык — уникальный. Его не понимают наши путешественники. Плюс невероятные пейзажи, похожие почти на описания в хорошей научной фантастике, широкие, зеленые, бархатные горы. Огромные, волшебные, нереалистичные. Я не хотела делать ландшафт суровым. Для фильма ландшафт — как музыка. Он задает настроение, эмоции. И все, что происходит с персонажами, происходит в отношениях с этим ландшафтом. И мне казалось, что очень интересно сделать ландшафт добрым. Не какая-нибудь пустыня, а красивое место, романтическое.

Анжелика Артюх. Тем не менее у тебя ландшафт опасный...

Джулия Локтев. Природа вообще опасна!

Анжелика Артюх. Когда я смотрела фильм, я невольно вспоминала песню Высоцкого «Если друг оказался вдруг»...

Джулия Локтев. Интересно, что все, кто сопровождал нас в Грузии, обожают Высоцкого. Особенно исполнитель роли проводника — известный в стране альпинист Бидзина Гуджабидзе. Но эту песню я не слышала.

Анжелика Артюх. Когда я говорю об опасности, я имею в виду кульминационный момент проверки героев на крепость отношений...

Джулия Локтев. Проверка на дорогах...
Анжелика Артюх. Именно. По сути дела, в этот момент опасности происходит своего рода переворачивание гендерных ролей: мужчина забывает о том, что он мужчина, а женщина вспоминает о мужественности...
Джулия Локтев. Я не знаю, насколько это переворачивание гендерных ролей, но это точно ставит гендерные роли под вопрос. Интересно то, как в этот момент девушка и парень понимают, что означает быть мужчиной и женщиной.
Анжелика Артюх. Насколько постановка этого вопроса универсальна для разных культур? Или это типично западный феномен? Я исхожу из того, что, как мне кажется, та же Грузия представляет собой более патриархатное общество... Или это не так?
Джулия Локтев. В Грузии нет вопроса, что такое женщина и что такое мужчина. Это всем ясно. Во всяком случае, большинству. Иное дело Америка, Европа. Там трудно, особенно молодому парню, осознавать, что значит быть мужчиной. В разных странах мой фильм смотрят по-разному. Интересно, как его будут смотреть в России, которая одновременно является и мачистским обществом, и матриархатным. Что есть универсального в моей истории — это то, что во всем мире все же меняется понимание того, что такое женщина и что такое мужчина. Как на этот вопрос отвечают в разных обществах, зависит от общества. И, конечно, на восприятие фильма влияют культурные традиции. Но часто все зависит от индивидуальных предпочтений каждого отдельного зрителя. Что еще в этой истории универсально? Она показывает, что в некоторых ситуациях человек может поступать так, как он сам от себя не ожидает. Каждый человек может сделать что-то, за что ему потом станет стыдно. А когда это человек, которого ты любишь, с которым тебе нужно продолжать жить, помня о его неверном поступке, — это тоже особое испытание, которое меняет отношения между людьми. Особенно любовные отношения.
Анжелика Артюх. У тебя «Самая одинокая планета» — второй полнометражный фильм. Ты по-прежнему верна историям, рассчитанным на небольшое количество исполнителей?
Джулия Локтев. Здесь уже три актера, в прошлой была одна актриса. В следующей, возможно, будет больше. Я вообще хочу сделать что-то, что могло бы стать вызовом себе. Боюсь сама себе надоесть. И даже в камерных историях я всегда меняю какие-то вещи. Прошлый фильм развивался в центре Нью-Йорка, этот в горах возле Казбека. К тому же я ввела второй язык — грузинский, который мои путешественники не понимают. Мы принципиально показываем картину, не переводя с грузинского. Я хотела сделать так, чтобы зритель ощущал себя на месте моей пары путешественников и оказался в мире чужого языка и чужой культуры.
Анжелика Артюх. Раньше ты делала еще и видеоинсталляции в галереях. А теперь?
Джулия Локтев. Последняя была в Торонто два года назад. Сейчас не делаю. Я люблю кино, кинотеатр. С одной стороны, я понимаю, что мы, кинорежиссеры, принадлежим к вымирающему искусству, но с другой — вижу, что люди продолжают ходить в кино. Они по-прежнему хотят потеряться в чужом мире на два часа. И это меня вдохновляет.

Ч Т Е Н И Е

Рене Магритт. «Воспроизведение запрещено». (Портрет Эдварда Джейнса.) 1937

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Чужая жизнь

ТРИ РАССКАЗА

Чужая жизнь

Когда у него отрастали волосы, они начинали виться и отливать рыжиной. Жене нравилось, но он такой длины старался не допускать, аккуратно стригся каждые две недели. Дело в том, что с отросшими волосами он становился похож на известного по сериалам актера. И тогда люди смотрели на него умиленно, изумленно, восторженно. Но все эти взгляды не имели отношения к нему.

Был он человек вежливый, но холодный, другими людьми в общем и целом не интересовался. Выглядел то старше, то младше своих тридцати пяти, зависело от состояния. На работу носил белые отутюженные рубашки под темные пиджаки. Был неразговорчив. Особенно не любил рассуждать о политике и о религии, об устройстве мироздания и смысле жизни, о чужих странах, даже если в них бывал, и о фильмах, даже если их видел. Мог поговорить об автомобилях. Точнее, не поговорить, а так, поддержать разговор, чтобы не угас.

Летом его жене предложили выгодный долгосрочный контракт за границей. Она пришла в тот вечер с таинственно счастливым лицом, глядела потемневшими, встревоженными глазами, как будто только что, впервые в жизни влюбилась. И Михаил ничего другого не мог ей сказать, кроме как: да, здорово. Она рассматривала снимки той страны, куда собиралась, как в сказку. Слушала их песни, они вместе слушали с Михаилом, и она понимала их смысл, а он нет, и ему было не по себе. Работу найдешь легко, убеждала жена, чувствуя его беспокойство, поверь мне, такие специалисты, как ты, везде нужны, язык поймешь, освоишь, ты умный и музыкальный, музыкальный слух важен для языка, у каждого языка своя музыка, я эту обожаю, я, наверное, в прошлой жизни там жила и была счастлива, я хочу вновь дышать тем воздухом, я даже мечтать не могла, что так будет.

Ну что тут скажешь? И Михаил молчал, пока не пришло время и ему оформлять документы. И тогда он признался, что для него этот отъезд, как смерть, что он человек привычки, и пошутил про «берег турецкий». Осенью она уехала. Квартиру сдали, а Михаил вернулся к матери, в свою бывшую комнату. Мать по-прежнему ночевала в гостиной на диване, у сестры тоже была своя комната. Так что квартирный вопрос их не мучил. С женой переписывались по электронной почте. Михаил отмечал с удивлением, что не скучает по ней. И не враз узнает на фотографиях, которые она присылает.

Он ее забывал. Как будто течение его уносило от нее.

То ли по закону сюжетосложения, то ли по закону судьбы Михаил не мог избежать рокового сходства, как ни старался. В феврале он тяжело заболел гриппом и слег почти на месяц, а ког-

да поднялся, увидел в зеркале отросшие кудри, точнее, увидел в зеркале того актера вместо себя, он нагло занял его место. Михаил покашливал и в ногах чувствовал слабость, но все-таки побрился, оделся потеплее и пошел из дому на февральскую улицу. Остановить его было некому: сестра с матерью были на работе.

Обычно Михаил ездил в одну и ту же парикмахерскую, к одному и тому же мастеру, к которому следовало записываться. Он привык к его рукам, к его манере, он и правда был человек привычки. Но в этот раз Михаил ехал без звонка — все равно к кому попадет, лишь бы состричь поскорее ненавистные кудри. Из-за них даже цвет глаз менялся. Уже в автобусе он сообразил, что есть парикмахерская возле дома, в двух шагах.

Он сидел у окна, напротив девушки. Смотрел в окно и видел в стекле ее кривое отражение. Поверх уплывающих огней. Шапку он натянул на глаза, как бы спрятал, затолкал актера под шапку. Он был в черной куртке, в старых джинсах и в этой пацанской одежде, бледный и слабый от болезни, казался моложе своих лет. Казался мягче.

Он привалился головой к стеклу и перевел взгляд на девушку. Он рассмотрел тонкую шею, смуглую щеку, тень от ресниц. Вдруг подумал, что это лицо скоро исчезнет. Он, как бы это сказать, почувствовал мимолетность этого лица. Этого существа. Этого существования. Карие глаза потускнеют, морщинки лягут в углах губ, лицо состарится, начнет разрушаться. В общем, ничего особенного, все там будем, но почему-то именно это лицо стало ему жальче других. Захотелось протянуть ладонь и защитить, укрыть, удержать. Если бы только была такая комната, только одна комната, однаединственная, со стеклянной стеной и время в этой комнате было бы остановлено каким-то чудом. Михаил заключил бы девушку в эту комнату, а сам бы стоял за стеклянной стеной и смотрел. И был бы спокоен, и не было бы этой внезапной жалости, чуть ли не слез.

Это болезнь говорила в нем, слабость.

Рука девушки лежала на черной сумке. Он разглядел порез на пальце. Он захотел представить, как она что-то режет, готовит. И вдруг встретил ее карий взгляд.

— Что? — спросила она резко.

Голос как будто не ее. У нее должен быть другой голос, не такой ледяной.

Он отстранился от окна и, не сводя с нее глаз, стянул шапку. Ему захотелось, чтобы она узнала в нем актера. Чтобы она удивилась, чтобы растерялась. Хотел увидеть в карих глазах смущение и робость.

Волосы высвободились, упали на лоб. И она узнала. Но ни смущения, ни робости в глазах не появилось. Удивление. И она повернулась опять к окну. Как раз проезжали парикмахерскую. За широкой витриной уборщица заметала щеткой разноцветные волосы.

Не выдержала любопытства и вновь на него посмотрела. Он улыбнулся. Она смотрела серьезно.

— Что? — спросил он, взглянув на ее палец. — Порезались?

Приподняла палец и опустила.

— Давно уже.

И улыбнулась. Все-таки улыбнулась.

Ему было все равно, что она улыбается не ему.

— Я гриппом болел, — сказал он. — И у меня сел голос.

— Заметно.

Они глядели друг на друга, молчали, улыбались. Автобус тряхнуло на трамвайных путях.

— Я выхожу, — сказала она.

Он спрыгнул первым и подал руку. Он представлял, как она будет говорить, что встретилась с известным актером и что он — ничего себе.

Она как будто бы не замечала, что он идет следом. Вдруг остановилась, взглянула на него.

— Я думала, что вы повыше.

— Эффект экрана.

— Мой дом.

Она указала на панельную девятиэтажку, возле которой они стояли.

— Отличный дом.

— Не особенно.

— Ваш — значит, отличный.

Она усмехнулась.

— Так странно, вы знаете мое имя, а я вашего не знаю. Вы, наверное, даже в курсе, где я родился. А вы? Где?

Она рассмеялась и протянула ему руку.

— Счастливо.

Он взял ее ладонь в свою. Хотел задержать, но ее рука выскользнула, ускользнула. Девушка направилась к подъезду. Он смотрел вслед.

Она набирала код. Он надеялся, что она оглянется, улыбнется. Но девушка не оглянулась.

Дверь за ней закрылась. Михаил спохватился, что холодно, полез в карман за шапкой, но шапки не было, видимо, обронил в автобусе. У ларька на другой стороне улицы стоял парень и смотрел на Михаила упорными, недобрыми глазами. Михаил перешел на ту сторону, не обращая на парня внимания, мгновенно позабыв его взгляд.

Направился к остановке, позабыв уже и о девушке. Он хотел побыстрее вернуться домой, к себе вернуться. Вдруг почувствовал рядом чье-то дыхание.

Парень пристроился с ним рядом. Шел рядом и молчал. Не отставал. Михаил прибавил шагу, и парень прибавил. Когда Михаил остановился, не дойдя нескольких шагов до стеклянного короба со ждущими автобус людьми, парень остановился тоже. Повернулся к Михаилу и спросил:

— И о чем ты с ней говорил?

Глаза — белые от ненависти.

Михаил молчал. С такими людьми лучше не связываться, лучше не отвечать и в глаза им не смотреть. Ни в коем случае.

Приближался автобус.

— Стоп-стоп!

Парень заступил Михаилу дорогу.

— Мой автобус.

Парень ухватил его за плечо.

— Руку!

— Я тебя спросил.

— Иди нах.

— О чем говорил, урод? С моей девушкой. О чем?

— Ни о чем.

— Сволочь.

Михаил попытался отодрать от себя цепкую руку.

Автобус уже забрал пассажиров, уходил.

Несколько прохожих остановились и смотрели на них, топчущихся друг против друга со злобным шипением.

Неожиданно чужая рука отцепилась от Михаила. И тут же он получил удар в лицо. Из носа потекла кровь. Михаил бросился на парня. Парень был здоровее, он ухватил Михаила за ворот куртки, стянул так, что Михаил задохнулся и захрипел.

— Ты решил, тебе можно? Если ты в телевизоре, все можно, да?

Михаил хрипел в стянутой на горле куртке, извивался, пытался вырваться, выбиться. Парень рванул его лицо к своему. Он дышал перегаром.

Михаил пнул, врезал парню в колено, парень взвыл, хватка ослабла, Михаил пнул снова со всей злобы, что-то хрустнуло, парень осел, Михаил налетел на него, опрокинул, упал на него, схватил за волосы и стал бить парня головой об асфальт, затылком об асфальт. И вдруг увидел, что глаза у парня тускнеют, что взгляд застывший. Неживой, неживой. Так Михаил думал. Не когда бежал — когда бежал, ничего не думал.

Бежал дворами. Стоял, согнувшись, в темной подворотне, задохнувшись от бега. Тихо, медленно шел, трогая распухший нос. Ключ нашел. Выронил. Ползал по кафелю, искал. Вталкивал в замочную скважину, ключ дрожал мелкой дрожью. Живой в неживой руке. Сухой жар во рту, боль в висках. Все с себя стянул, сбросил: кроссовки, джинсы, куртку, свитер, трусы. Перевернул ящик в тумбочке, ножницы звякнули на пол. Сунулся в зеркало, схватил себя за вихор, обкорнал. Выглянул большой лоб. Лицо стало странным. Ни на кого не похожим. Ни на Михаила, ни на актера, ни на кого. Чужой человек. И нос разбит. Михаил потрогал нос и чуть не заплакал, так больно.

Он забрался под одеяло. Спрятался под одеяло, укрылся в сон, в забытье.

Проснулся, то ли утро было, то ли темный, серый день. Стучала, строчила машинка. Как будто бы он проснулся в прекрасном прошлом, двадцать лет назад, когда у них была еще машинка, когда мать шила. Уснул под швейный стук. Уже за ужином, когда

сидели втроем, и он был выбрит, и с подровненными Дашкой волосами, Дашка его рассмотрела и сказала, что так он похож на инопланетянина, а если бы не разбитый нос, то было бы даже красиво. Он придумал им, что хотел постричься, вышел и упал на улице, поскользнулся, ударился, разбил нос, вернулся домой, голова кружилась. И сказал, что просыпался один раз и слышал, как стучит швейная машина.

— Это ты не просыпался, — сказала мать, — это тебе снилось.

— Мне сны не снятся.

— Малину положи в чай, вместо сахара.

После ужина он ушел в свою комнату, затворил дверь и наконец-то решился включить комп. Открыл почту. Удалил спам. Прочитал внимательно письма. Ответил жене. За окном шел тихий снег. Михаил поглядел на снег и набрал в поисковике имя актера.

Его арестовали по обвинению в убийстве.

Актер ничего не отрицал. Но и рассказать о драке не мог. Не помнил. Свидетели драки вызвали «скорую» и милицию. Не погнались за ним из страха. Когда его задержали, он был сильно пьян и с разбитым носом. Консьержка сказала, что пьяным он возвращался часто, пьяным и битым. Так что ничего удивительного. Актер уверял, что парня совершенно не знает и не помнит, что всегда мало что помнит, протрезвев. Говорил, что все его пьяные дни — черные дни, провалы. Он говорил, что собирался лечиться. Что в театре уже знали. Должен был закончить съемки и лечь в клинику. Девушка, невольная виновница трагедии, утверждала, что актер был абсолютно трезв. Ее показания никак не вписывались в общую картину. Люди в Интернете считали, что она зачем-то врет. Хочет то ли погубить актера, то ли, наоборот, спасти. Предполагали, что между ними все-таки что-то было.

Михаил перечитал все, что только смог отыскать. И выключил комп. В комнате было уже темно. Снег падал за окном, как в рождественском фильме. Завтра выходить на работу.

Он надеялся, что найдутся неоспоримые свидетели, которые видели актера в другом месте. Надеялся, что дело рассыплется. Но дело крепло. Актер ничего не пытался отрицать. Все жалели его талант, говорили о его душевной тонкости, которая видна была в любой его роли, о мягкости, покорности характера, отчего он и подпадал под влияние дурных людей. Драка не вызывала сомнений ни у кого, кроме девушки. Но показания девушки все считали сомнительными. Тем более что нашлись пассажиры того же автобуса, которые уверяли, что актер был, конечно же, пьян и что девушка не могла этого не заметить. Уверяли совершенно определенно и твердо.

Удивительным образом дело вписывалось в судьбу актера, в траекторию его жизни. Как будто было предопределено. И Михаил утешал себя, что все бы так и сложилось, так и было бы, что все к тому шло и пришло бы. С ним или без него. Не в этот день, так на следующий. И он сам себя уговорил, что ни при чем.

Кто еще актеры, как не призраки, лишь притворяющиеся настоящими людьми? И такая мысль приходила в голову Михаилу, и в ней он находил утешение.

К середине весны никаких уже новых материалов об актере не появлялось в Интернете. Поисковик выдавал все уже читаное-перечитаное. И все же каждый день после ужина Михаил вводил имя актера и нажимал «энтер». Иногда по ТВ повторяли сериалы с его участием, но Михаил сериалы не смотрел. Он и вообще-то не смотрел ТВ, даже новости.

Раньше он засыпал мгновенно. Сны ему не снились. По крайней мере, он их не помнил, когда просыпался. Просыпался, смотрел на будильник и соображал, что его не было семь часов, как если бы эти семь часов были вырезаны из его жизни. Точнее, он был вырезан из жизни на семь часов. Его сон всегда был его небытием.

После убийства, которое совершил не он, как он сам себя убедил, его ночная жизнь перевернулась. Снов не было. Но и сна не было. Засыпал он по-прежнему мгновенно. Но через пару часов вдруг просыпался. Была уже

глубокая ночь. Проезжала за окном машина, и казалось, что именно ее гул разбудил. Сосед курил на балконе, и дым его сигареты проникал в комнату. Голова была ясной. Жутковатая ясность, как наваждение, от которого не избавиться, не отвертеться. Он лежал с открытыми в темноту глазами. Он думал о прошлой своей жизни. Но не о том прошлом, что было с женой. То прошлое казалось ошибкой. Вся жизнь казалась Михаилу сейчас ошибкой. Только один эпизод он и вспоминал как настоящий.

В прихожей темные углы. С черного зонта течет вода. Он не знает, куда его пристроить. Женщина берет у него зонт. Михаил моет руки и видит его свернутым на крюке. С зонта капает в ванну. Михаил вытирает руки поданным полотенцем, чистым, только что вынутым, видимо, из шкафа. Женщина приглашает его пить чай. Компьютер уже в порядке, он его «вылечил». И она ему шутливо говорит: проходите, доктор, не стесняйтесь. И он, как это ему ни странно, не стесняется. Пьет обещанный чай с вареньем. Не то чтобы варенье ему нравится, но здесь, в этой кухне, оно кажется отличной добавкой к чаю, к настроению, к состоянию. Уходить решительно не хочется. За окном, в темноте, лупит дождь. И ему кажется, что он всегда был здесь, в этом доме, в ее жизни. Едва он переступил порог, едва вошел, это понял. Всегда. Они сидят в кухне и пьют чай. Ребенок, мальчик, скорее всего, берет стакан с молоком. Конечно же, у них есть ребенок. Семь лет ему.

Звонят в дверь, она идет открывать, он слышит, как она говорит: привет, милый, какой дождь, а нам комп починили, на кухне человек, чай с малиной, Витенька звонил, скучает по нам, а как ты думаешь?

Так что он чужой в этой кухне, гость. Но это ошибка, что он здесь чужой. Это неправильно.

Михаил лежал без сна и смотрел в темноту, слышал, как едет внизу машина, и он представлял правильный вариант: ту квартиру, ту женщину, ее тепло, их вечность.

Стук швейной машинки из детства тоже чудился в темноте как что-то верное, единственно правильное, что-то, к чему надо вернуться.

Под утро он забывался.

Мечты-видения о несостоявшейся его жизни с той женщиной стали являться ему не только по ночам вместо снов. Он и днем с открытыми глазами грезил о той несбывшейся жизни, в которой он был счастлив, которая ему была предназначена. Правильный вариант его жизни. Но он жил в неправильном. О правильном только грезил.

Как-то раз он очнулся от своей грезы в глухом парке поздним вечером. Он сидел на обледенелой лавке. Аллея была пустынна. Ледяные искры посверкивали в темном воздухе. Он не помнил, как сюда попал. Посмотрел на часы, как будто время теперь — единственный его ориентир в запутавшемся мире.

Михаил испугался, что сходит с ума с этими своими грезами о другой, правильной, жизни. Чего уже только не происходило в его грезах, какие только события не были пережиты — он чувствовал эту выдуманную жизнь гораздо более настоящей, более материальной, плотной. Тогда, в пустынной аллее, он даже подумал поехать в дом к той женщине, он помнил дорогу. Он думал, что приедет, она ему откроет и скажет: милый, замерз, ужин как раз готов. Больше того, он поехал. И постоял у дома. И посмотрел на ее окна. Войти не решился.

В этот же вечер, ночь практически, зашел в круглосуточную аптеку и попросил хорошее снотворное. Все-таки он хотел жить, а не грезить. Какую-то ценность своей реальной жизни он все еще ощущал. Или просто хотел добраться до смысла, до развязки.

Снотворное действовало, он засыпал, снов не видел. Силой воли отучил себя грезить наяву. Мать заметила, что наконец-то он стал лучше выглядеть. Она переживала, что он не поехал с женой. Искала в этой непоездке другую причину. Боялась, что ее сына обидели, обманули, предали.

Мать сварила холодец, испекла рулет с грецкими орехами и черносливом, потушила говядину с овощами, накрутила паштет из печени. И все ей ка-

залось мало, недостаточно, казалось прозой, а она считала Новый год праздником поэтическим, волшебным. Они встречали этот Новый год вдвоем с Михаилом, Дашка уехала к друзьям за город. Михаил сидел весь вечер у себя за работой, он был техническим переводчиком в фирме, а компы ремонтировал по знакомству, отлично разбирался и в «железе», и в программном обеспечении. За два часа до полуночи мать принялась накрывать им стол в большой комнате. Постелила традиционную белую скатерть, достала и перемыла новогодний чешский сервиз, хрустальные бокалы. Поставила коньяк. Проверила, как лежит в холодильнике шампанское. Погасила свет и полюбовалась на елку, на мигающие разноцветные огоньки. И тут сообразила, чего им не хватает для праздника. Для поэзии зимней ночи. Она заглянула в комнату к сыну и попросила сбегать в круглосуточный за мороженым.

— Возьми самое дорогое, самое лучшее, белое, пломбир. И воздуха заодно глотнешь, целый день за экраном, под излучением.

На кафельном полу в подъезде — цветное конфетти. Михаил поморщился от одной только мысли, что оно налипнет на подошвы. Он пробрался к лифту, нажал черную кнопку, и она загорелась. Маршем ниже, на площадке у окна стоял в тени человек, и Михаилу почудилось, что он на него смотрит. Михаил от человека отвернулся. Лифт подъехал и отверз двери. За поручень кто-то засунул промокшую, грязную рукавицу. Михаил в лифт не вошел и повернулся к человеку внизу. Лифт замкнул двери.

Михаил спустился на марш. Человек, к которому он подступил, выпрямился.

Актер. Он смотрел на Михаила и смущенно улыбался. Голова его была коротко острижена, на лице проступила рыжеватая щетина. Он мало уже походил на себя прежнего, постарел, осунулся, глаза запали. Но Михаил узнал его мгновенно. Он, кажется, даже раньше его узнал, чем увидел. Едва лишь почувствовал взгляд, знал уже, кому он принадлежит.

— Ждете кого-то? — негромко поинтересовался Михаил.

— Я? Нет.

— А что стоите здесь?

— Так. Греюсь.

— Холодно на улице?

— Ветер холодный.

— А я подумал, что вы ждете кого-то, — не уходил, не мог вот так просто уйти Михаил, должен был разгадать, почему здесь актер, зачем. Да и актер как будто бы ждал чего-то от него.

— Вы из шестьдесят седьмой квартиры вышли, — заметил актер. — Вы там живете?

— Нет, — почему-то соврал Михаил.

— А Даша? Вы ее знаете?

Вопрос поразил Михаила.

— Стоп. О чем вы?

— Вы ее знаете?

Михаил заглянул в полубезумные, потемневшие глаза актера и решил сказать правду. Чтобы все прояснить. Чтобы иметь право спрашивать.

— Даша — моя сестра.

— Ой, в самом деле?

Актер обрадовался, облизнул сухие губы и придвинулся к Михаилу.

Михаил отстранился.

— И что? — спросил он холодно. — При чем тут моя сестра? Какое она к вам имеет отношение?

Актер рванул молнию на куртке, полез во внутренний карман и что-то вытащил оттуда, что-то плоское, бумажное, и протянул Михаилу. Затертый, пожелтевший конверт. Михаил взял его, рассмотрел. Письмо. Актеру, в колонию, от Даши. Михаил взглянул на актера. Он смотрел взволнованно, ожидающе. Михаил вытянул из конверта листок, и актер прикусил нижнюю губу.

«Здравствуйте, я много раз хотела написать Вам. Вы подумаете, что я дурочка. Вот поэтому я и не писала, что Вы так подумаете. А сейчас пишу потому, что все Вас ругают, и в Интернете, и по радио, везде. Я хочу Вам сказать, что тоже один раз чуть не убила человека, пульнула в девочку камнем, мимо, повезло. Могла в голову. Вы мне сейчас снитесь каждую ночь, и мы вместе идем. Я просыпаюсь с мокрым лицом, плачу. Ответьте мне на письмо. Ваш адрес мне выпросила подружка у папы, он работает в МВД. Мы будем

писать друг другу, и Вам будет легче. Я Вас очень люблю. Даша».

Михаил поднял от листка глаза и встретился с потерянным взглядом актера. Даже неловко было смотреть на такого, совершенно раздавленного, униженного, человека. Он ждал, что Михаил скажет. Но Михаил хранил молчание. Листок сложил и аккуратно спрятал в конверт. Протянул актеру. Но актер не решался взять конверт назад, как будто не имел уже на него права, да и никогда не имел.

— Я ей не ответил, — вымолвил он.

— И слава богу.

— Да.

— Других писем она не писала?

— Нет-нет.

— Большое облегчение. Но сейчас чего вы от нее хотите? Чего ждете?

— Я?

— Ну не я же.

Актер молчал растерянно.

— Дома ее сейчас нет. Она у друзей, встречают Новый год своей компанией. И парень у нее есть, он тоже там. Вы меня слышите?

— Да-да, конечно.

— Чего вы вообще ждали? На что надеялись?

— Я сам не знаю.

— Даже если бы она дома была? Что бы вы ей сказали? Неужели бы это письмо сунули?

Михаил тряхнул письмом.

— Нет.

— Она вам что-то должна этим письмом?

— Нет! Я, я сам не знаю, я знаю, что сглупил.

— Новый год не с кем встретить?

— Да.

— Ничего страшного. Встретите один, спать ляжете пораньше.

— Мне вообще идти некуда. В принципе. Квартира того, ушла за долги.

— Я сожалею, но Даша тут ни при чем.

— Конечно.

— Идите к друзьям, к знакомым.

— Я пойду. Конечно. Все правильно.

Глаза у актера опустели и смотрели уже без всякого выражения. Хлопнула наверху чья-то дверь, запахло сигаретным дымом. Актер взглянул на конверт в руке Михаила. Отделился от подоконника и тихо отправился вниз по лестнице стариковским шагом. Михаил услышал, как открывается и закрывается дверь подъезда, подошел к окну, прислонился лбом к холодному стеклу. Актер медленно шел через двор. Поскользнулся на льду, взмахнул руками, удержался. Черная ссутулившаяся фигура. Михаил разорвал конверт вместе с письмом. Старая бумага рвалась легко. Руки дрожали.

Семнадцатого марта был будний день, все они встали рано, засветло. Вместе сели завтракать. Бубнило радио, которое мать всегда включала, чтобы услышать погоду. И, когда передавали прогноз, она им говорила: тише-тише! Даже если они молчали. А сама переставала жевать и слушала.

Пообещали туман и гололед, минус два утром, до нуля днем; и сразу после прогноза ведущий утреннего эфира сообщил, что сегодня хоронят известного актера, еще два года назад благополучного человека. Девушка — она тоже вела эфир — ахнула совершенно искренне и стала расспрашивать: где умер? в тюрьме?

— Нет, — сказал ведущий, — он вышел в декабре, по амнистии.

— Отчего же умер? Такой молодой! Сколько ему было?

— Не знаю сколько, может, кто-то позвонит нам из слушателей, скажет. Умер он в больнице, на Касаткина, его нашли где-то в районе Яузы с обморожением, привезли, алкогольное опьянение, конечно.

— Да, он пил.

— Потому и в тюрьму попал, что пил, едва уже себя помнил.

— Бедный-бедный.

— Знаешь, а мне его нисколько не жалко. Сам виноват.

— А мне жалко. Он очень был талантливый, очень.

Дашка ковырялась в тарелке, глаз не поднимала. И вдруг всхлипнула.

— Даша, — растерянно воскликнула мать.

А Даша уткнулась в ладони и разревелась.

Мать гладила ее по спине, по волосам, смотрела беспомощно на Михаила.

Даша увернулась от материнской руки, убежала в ванную. Загрохотала оттуда вода.

— Чего она так? — спросила мать Михаила.

В студию дозвонился врач из той самой больницы на Касаткина. Ведущий оторопел от радости, что такой важный свидетель у них в эфире. Врач сказал, что ничего уже в больнице нельзя было сделать, полная интоксикация организма плюс обморожение, слишком поздно он к ним попал. Сказал, что прощание с актером будет у них, в больничном морге, желающие могут прийти завтра в десять.

Вернулась зареванная Дашка. Мать налила ей свежего чаю, погладила по руке.

— Все нормально, — сказала Дашка, — все прошло. Чего теперь.

Она уверила, что действительно успокоилась, только попросила мать переключить на какую-нибудь другую программу, без новостей, чтобы только музыка.

Михаил взял на работе отгул и поехал к десяти на Касаткина. Он думал, что народу соберется немало. Но на снегу возле морга топтались всего трое. Дед с младенческими голубыми глазами, возможно, родственник. Две пожилые дамы. Они походили на старомодных театралок, которые приносят с собой в театр торжественные туфли, пудрятся, пахнут весенними духами и всегда преподносят актерам цветы. Они стояли с печально опущенными хризантемами. Девственно белыми, холодными и невинными.

Через двадцать минут после назначенных десяти часов двери отворились, их пригласили войти. Дед отбросил сигарету, и она прошипела в снегу. Михаил вошел в промозглое помещение последним. Священник говорил. Михаил прислушивался, он надеялся услышать что-то важное, то, чего не знал сам. Священник говорил о прощении. Лицо человека в гробу было совершенно белым. Чужое лицо. Михаил никак не мог узнать в нем актера. Он повернулся и отправился к выходу. У самой двери стояла девушка. То существо, которое он так пожалел когда-то, чью мимолетность так остро, до боли почувствовал. Она стояла с темными розами. Их взгляды встретились. И Михаил понял, что и она его узнала. Мгновенно. Поняла, кого приняла тогда, в автобусе, за актера.

Ни слова они друг другу не сказали. Михаил отворил дверь и вышел под серое мглистое небо. Направился по дорожке от морга. У ворот оглянулся. Почему-то он думал, что девушка идет за ним. Но никто его не преследовал.

В метро от тепла и духоты, однообразного движения, круговорота толпы, черных окон, качки на него нашло оцепенение. Он проехал свою станцию, недостало сил встать и пробраться к выходу. Он ехал все дальше и дальше от собственного дома и думал о том, зачем она пришла. Тоже чувствовала вину?

Думал, что так и не прожил свою жизнь.

Поездка

Он сказал жене, что таких маслин нет, и она попросила заехать еще в один магазин, а если и там не будет, то возвращаться домой, так как гости уже начали собираться. Он спрятал телефон и направился к машине. Было уже темно, восьмой час, середина декабря, в Москве слякоть. Он уселся в машину, но поехал не сразу. Мокрый снег залепил лобовое стекло, он перестал видеть, мир ограничился холодным салоном, свернулся в горошину, свился в клубок. Он включил приемник. Чей-то голос сказал: «...около нуля...» В боковое стекло постучали. Лицо за стеклом было размыто, оно как будто все таяло. Он опустил стекло. Женщина сказала продрогшим голосом:

— Простите, вы не могли бы меня подбросить?

Дыхание ее было влажным.

— До метро. Двести рублей?

Он открыл дверцу. Она уселась и сказала:

— Холодно.

До метро было минут десять. Ехал не спеша. Женщина ему понравилась, только он не знал чем. Он хотел угадать, прежде чем ее высадит. На светофоре перед метро он спросил:

— Далеко вам еще?

— В область.

Часы у нее на запястье старые, он помнил такие у мамы. Что-то в ней было из того, давно прошедшего, времени. Сейчас таких лиц не бывает — так примерно он подумал. Их только на фотографиях можно увидеть или в хронике.

Лицо казалось молодым — полумрак растворял морщинки. И хорошо, пусть растворяет, иногда совершенно не хочется никакой четкости, ясности, определенности. Полумрак растворяет и разделяет.

— Как долго красный! — воскликнула она.

— Торопитесь?

— Электричка в 20.45. Следующую ждать два часа, я не выдержу и усну где-нибудь в зале ожидания, я ночь не спала и едва на ногах, если я усну, то уже до утра и опять весь день маяться, потому что человек, к которому я еду, бывает дома только к вечеру, а мне его нужно застать. Долгая история. Но почему красный до сих пор? Может, светофор сломался?

— Правительство едет.

— Черт!

Когда она говорила, иллюзия того, что ее лицо принадлежит прошлому, исчезала. И таким образом, когда она то молчала, то говорила, ее лицо то уходило в туман времени, то выступало из него и становилось прозаически близким. Это волновало. Еще ему было интересно, один он ее так воспринимает или нет?

«Дворники» упорно расчищали поле обзора, поле снежной битвы.

— Трасса пуста, — сказал он, — сейчас промчатся.

— Тогда вот что, — сказала женщина и выложила на приборный щиток две сотенные, — спасибо, а я побегу, быстрей вас к метро успею.

Она стала отщелкивать ремень безопасности.

— Куда вам конкретно ехать?

— По Ярославке. Далеко. За Пушкино.

— Пристегните ремень. Я вас довезу.

Он не очень разбирал выражение ее лица в полумраке, и она, очевидно, не разбирала, что выражает его лицо, всматривалась близоруко-удивленно.

— Вам по пути?

— Да.

Правительство меж тем пролетело. Опустевшую трассу перебежала дворняга, точнее, перешла. Она не спешила, знала каким-то образом, что можно не спешить.

— Я смогу еще двести рублей заплатить, не больше.

Дали зеленый.

Дома собирались гости, жена волновалась, посматривала на часы. Николай Алексеевич вез незнакомую женщину далеко, за город. Совершал неразумный поступок. А Николай Алексеевич был человеком разумным. Что на него вдруг нашло, он и сам не мог объяснить. Почему-то не хотел он упускать эту женщину, она его встревожила, он сам себе должен был разъяснить чем. Да, в этом, наверное, и заключалось все дело: он не любил неясностей.

Она меж тем успокоилась в мягком кресле, расслабилась и задремала. Он выключил радио. Ехал ровно, стараясь без толчков. Зазвонил его мобильник. Он нажал кнопку, сказал в наушник:

— Да?

Старался говорить негромко, но она проснулась. Ночь скрывала, скрадывала приметы времени. Время было украдено, они ехали вне его по ночному шоссе.

Он разъяснил в наушник:

— Закон трактуется неоднозначно. Формулировка должна быть особенно осторожной. Я предлагаю вернуться к первому варианту.

Отключил телефон.

Ехали в ровной тишине, и он думал, что сейчас она снова уснет, сомлеет. Огни приближались и вдруг оказывались позади.

— Вы юрист? — спросила она.

— Нет, — соврал он.

Она смотрела вперед, на дорогу, отрешенно, вся отдавшись движению, полету. В темноте это и правда казалось полетом, тверди не чувствовалось, огни проносились в черном пространстве, почти космическом.

— Я ресторанный критик, — зачем-то сказал он.

Он остановил машину и приоткрыл дверцу, чтобы вдохнуть здешний тихий воздух. Услышал шорох и не сразу понял, что это с шорохом идет снег. Пассажирка выложила еще двести рублей на приборный щиток. Попрощалась и забыла о нем.

Он наблюдал, как она выбирается из машины, идет к подъезду, поскальзывается и удерживает равновесие. Николай Алексеевич видел из машины окно освещенного желтым светом подъезда. Видел ее, поднимающуюся по лестнице. Картинка в волшебном фонаре.

Она поднялась на площадку. Позвонила в дверь. Звонка он не слышал, конечно, но видел загоревшийся, после того как рука ее поднялась и так удерживалась некоторое время, свет в окне второго этажа. Затем дверь, перед которой она стояла, отворилась. Но она продолжала стоять на площадке. Дверь закрылась.

Она спускалась по лестнице, придерживаясь за обшарпанные перила. Свет все горел во втором этаже. Она вышла из подъезда. Прежние ее следы уже занесло. Свет в окне погас, но кто-то там стоял за потемневшим окном и смотрел, как она выходит.

Снег поскрипывал.

— Садитесь, — сказал он ей из машины.

Она обошла машину и села рядом с ним.

— Зачем вы не уехали?

— Ждал.

— Чего?

— Не знаю.

Она молчала и смотрела в залепленное снегом окно. «Дворники» замерли.

— Куда едем? — спросил он.

— А вам не надо домой?

— Нет. Я в отпуске.

— Вы мне скажите сразу, чего вы от меня ждете?

— Ничего.

— Денег у меня нет.

— Я понял.

— И... ничего вы от меня не дождетесь.

— Я понял.

— По виду вы человек солидный. Положительный, как сказали бы прежде.

— Я и есть положительный. В конце концов, выбор у вас небольшой. Тот, к кому вы так стремились, вас даже на порог не пустил. И вы остались одна в спящем поселке, без денег, без надежды.

Она вдруг рассмеялась.

— Так что? — спросил он. — Назад в Москву?

— Тот, к кому я так стремилась, уехал из дома. И мне по-прежнему нужно его увидеть.

— Куда он уехал?

Снег кончился к утру. Далеко от Москвы. Спутница его спала, он пристал на обочине и тоже уснул. Очнулся в сумерках. Ее не было. Он потрогал пустое холодное сиденье. Машины проносились, вздымая грязь. Он выбрался наружу и огляделся. Место было грустное. Серое небо, снежное поле. В деревне на той стороне уже зажглись огоньки. Старик стоял на той стороне, не мог решиться перейти. Машины проносились на огромной скорости, старик боялся. Почти уже решался, но, завидев горящие, летящие фары, отступал. Николай Алексеевич побрел по обочине. Ушел недалеко, чтобы не упустить из виду машину. Он проверил карманы. Бумажник, деньги, карточки — все было на месте. Куда она могла уйти? Зачем? Может, остановила другую машину. Или вышла размять ноги, а кто-то притормозил, спросил, в чем проблема, и предложил подвезти, по пути оказалось. Хотя бы записку оставила. И он бросился к машине: вдруг не заметил записку. И на полу посмотрел, не нашел. Почему-то остался уверен, что записка была, что видел спросонья белый листок, он скользнул с приборного щитка на пол. Он его затоптал, вынес наружу, и записка пропала в грязной снежной каше.

Старик все стоял неподвижно на обочине. Все должно было остановиться, машины, время, чтобы он перешел. Николай Алексеевич достал тряпку, протер стекла, зеркала. От усердия оттопырил губы. Действие отвлекало. Он не мог решиться завести мотор и уехать. Он чувствовал себя старым, старше старика на обочине, грязным, грузным, некрасивым, брошенным

и глупым до пустоты, до звона в голове. Ведущий юрист, уважаемый человек, отец семейства, где он? Лежит мертвый в московском переулке. Николай Алексеевич себя убийцей чувствовал. Он был сейчас один в безвоздушном пространстве, земля — дом, колыбель — видна, но не доступна, он кружил вокруг нее на далекой орбите, кислород еще есть в легких, но скоро закончится.

Николай Алексеевич бросил тряпку в багажник. Фура проехала, он перешел на ту сторону, взял старика под костлявый локоть, переправил.

Старик побрел по обочине. Николай Алексеевич смотрел ему вслед. И сам пошел следом. Куда приведет его старик, не важно. Даже неинтересно. Свернул к автозаправке. Старик ушел дальше. Николай Алексеевич сходил в туалет, ополоснул лицо, выпил жутко горячий, огнем дымящийся, обугленный кофе. Он был один в крохотной забегаловке. Смотрел, как заправляют грязный внедорожник. Водитель курил в сторонке, на краю асфальтового круга. Ничего интересного в таком бездумном смотрении, кроме того, что ты видишь, а тебя нет, тебя нет, а ты видишь.

Смял бумажный стаканчик.

Он вернулся к машине, она сидела как ни в чем не бывало, пакет со свертками лежал на заднем сиденье, она смотрелась в зеркальце, подводила губы. Он уселся, машина качнулась от его тяжести.

— Я поесть купила, — сказала она. — На той стороне магазинчик, очень симпатичный.

— У вас же денег нет.

— Оставалось немного. А вы куда ходили?

— В туалет.

Смеркалось. Ели они в полумраке. Она взяла хрустящую пачку и попросила зажечь свет. Прочитала все, что на этой пачке написано: название, производитель, состав, срок годности. Вслух, ровным голосом. Прочитала и взглянула на него.

— Нормально, — сказал он, — не отравимся.

— Будете?

— Не сейчас.

Она бросила пачку в пакет.

— Вы, наверное, учительница, — сказал он.

Уже далеко отъехали от той обочины, еще дальше от земли-колыбели, в новый, неизведанный мир.

— Нет, — сказала она, — не угадали. Хотя в детстве думала. Видела себя в черном строгом платье у доски с указкой в руке... И тишина в классе.

Она смолкла.

— Я хотел быть шпионом. Серьезно. Жить в какой-нибудь заграница, пить виски в баре, ждать встречи с тайным агентом. Меня привлекала двойная жизнь. Жизнь мнимая и жизнь реальная. Мнимая — очевидна...

Она его не слушала, смотрела в окно отрешенно. Он был ей неинтересен. Она была в своем времени, в которое он не знал ходу. Приближался большой город, шоссе раздалось, фонари появились, но они свернули на дорогу узкую, темную, и ехать по ней предстояло целую ночь.

— ...Проездом, из Белоруссии, там у нас родные, домой возвращаемся...

Она молчала, не возражала, не мешала нести ему все что угодно, строить любую реальность с ней в главной роли. Пожилой, добродушный милиционер сидел на заднем сиденье, слушатель. Он их тормознул на заброшенной остановке среди поля, сказал, час жду, никого, ни одной машины, автобус рейсовый, видно, сломался, это счастье, что вы, думал заночую тут на скамейке, а скамейка ледяная, а куртку форменную продувает, сейчас приеду, ноги попарю, водки выпью и в постель. В машине он постепенно отогрелся и спросил, откуда они и куда, сказал, что это у него стариковское любопытство к людям. И Николай Алексеевич начал про родственников, про Белоруссию. Женщина взглянула недоуменно и не прервала.

— Устали, по дому соскучились, у нас дом свой, огород, садик небольшой, из окошек реку видно.

— Хорошо, — сказал милиционер.

— Больше, конечно, по детям соскучились, у нас их четверо, тетка с ними сейчас, моя сестра, она у нас старая дева.

— Четверо деток — это много. Редкость, в том смысле. У кого сейчас четверо? Я и не знаю. Справляетесь?

— Потихоньку.

— Их еще кормить надо. Вы чем занимаетесь?

— Ресторанный критик, — сказала женщина, глядя в окно, лица ее он не видел.

— Она шутит, — не растерялся Николай Алексеевич. — Какие у нас рестораны? Магазинчик у меня небольшой, продукты. Жена бухгалтерией занимается, я — доставкой, персоналом, работы много. Сестра нам помогает по дому, но я ей зарплату плачу, вы не думайте.

— Хорошо, — милиционеру все больше нравилась нарисованная картина.

— Мы с женой в одном классе учились, она отличницей была, а я так. Не любил отличниц, мне казалось, они все дуры.

Милиционер рассмеялся.

— Как-то мы дежурили вместе по классу, полы мыли после уроков, и я руку порезал, стекло было на полу, я не увидел, я крови испугался, а она нет, руку мне перевязала носовым платком, я поразился, какой чистый платок и как вкусно пахнет, и она отвела меня в больничку, потому что кровь все-таки шла, мне даже шов наложили, до сих пор след. Вот с тех пор я жить без нее и не могу.

— Хорошо, — сказал милиционер, сторонний человек, и рассказал, что его жена сейчас болеет и по дому он все делает сам, что устал уже от зимы, хочется солнца, и летом внуки приедут, он их в лес поведет земляничку собирать.

— Я люблю варенье из земляники, — сказал Николай Алексеевич.

Милиционера высадили у деревни, от ста его рублей Николай Алексеевич отказался.

Проехали молча несколько минут.

— Да, — сказал Николай Алексеевич, — совсем пустая дорога, как во сне.

— У вас номер московский, — сказала женщина.

— Что?

— Милиционер мог заметить, что номер московский. Он долго нам вслед смотрел. Не обратили внимания?

— Ну и что? Разве это преступление — московский номер? Думаете, он нас в розыск объявит? Из-за пустого разговора? Больно надо. Он уже ноги парит.

Еще через пару минут...

— Шрам у вас правда есть?

— Нет.

Чпок. Или не такой звук? Более сухой. Цток. Что-то вроде этого. Мяч о ракетку — с таким звуком. Скучная игра. Скучная. Николай Алексеевич знал, что это несправедливо. Что под солнцем и в полной почти тишине натянуто напряжение, невидимые силовые линии, надо только подключиться. Цток. Цток. Разряд. Но не сегодня, не сейчас. Солнечная картинка в телевизоре мерцала в углу столового зала. Картинку смотрели несколько человек. Николай Алексеевич сидел со спутницей от них далеко. В зале было прохладно, и еда быстро остывала и становилась невкусной, тем не менее Николай Алексеевич аккуратно съел все. Женщина ела мало. Поставила стакан с недопитым чаем.

— Вы в порядке? — спросил Николай Алексеевич.

— Устала.

Она посмотрела в дальний угол, в мерцающий экран.

— Теннис кончится — будет кино. Комедия.

Она промолчала.

— Что вы обо мне думаете?

Она повернулась, посмотрела на него отстраненно, почти так же, как на ту дальнюю картинку, откуда-то с другой стороны света.

— Не знаю. Ничего. Мне не очень хочется вникать в ваши обстоятельства, если честно. Вас это обижает?

Он помолчал. «Цток. Цток», — говорил мяч.

— Обижает.

— Напрасно.

Допила чай, пожелала вежливо спокойной ночи.

Официантка собрала грязную посуду, он попросил пива. Сидел один за голым столом, уже началась комедия, люди у телевизора ржали, молодежь. Одна девушка отвернула лицо от телевизора. Она смотрела на него. Смотрела без улыбки, ошалелыми какими-то глазами. Как будто у нее была температура, жар. Он, толстый, не-

бритый, помятый, был частью ее бреда. Что-то вроде этого. Он отвел глаза.

На лестнице он споткнулся и выругался. Услышал чей-то смешок. Оглянулся. Никого.

Сразу пошел в ванную. Принял душ. Все было, в общем, чистым, даже новым, но каким-то шатким, хлипким, недостоверным. Он чувствовал свою тяжесть. Еще из ванной он услышал, что в дверь стучат, но спешить не стал. Завернул кран. Вода со всхлипом ушла в сток. Что-то было человеческое в этом всхлипе, слишком человеческое. В дверь опять постучали. Он не поспешил. Оделся. Подошел к тонкой двери. Сигаретный дым проползал сквозь щели из коридора. Он повернул замок и отворил. На пороге стояла та девушка из зала. На этот раз она улыбалась. Кажется, она забыла о сигарете в своей руке. Столбик пепла нарос и опал. Ни слова не говоря, девушка переступила порог. И Николай Алексеевич не сказал ей ни слова, пропустил. Девушка заглянула на ходу в ванную, в ней все еще горел свет, и бросила окурок в унитаз, он шлепнулся в воду. Она погасила в ванной свет. И в комнате. В комнате она и ждала его, он все еще стоял в коридоре.

Ей понравилось, что он влажный после душа. Он ничего на это не ответил. Ему не до слов было, он так захотел эту полупьяную бесстыжую девку. Он сам как будто опьянел, ее нечистым дыханием надышался, она не поддавалась, она с ним боролась, ей это нравилось, она была очень сильной, эта девчонка, он был старый, толстый, но не сейчас, сейчас все это было не важно, он был сильнее ее, он раздавить ее мог, придушить. Хлипкая кровать ходуном ходила, стонала.

Ей чего-то еще хотелось. Он лежал уже неподвижно, опустошенный. Она рукой провела по его груди, животу. Он ее руку остановил. Убрал с себя.

— Вы из Москвы? — спросила она как-то по-светски, и очень у нее смешно это вышло.

— Нет.

— В Москве народу много. Дед говорит, войны давно не было.

Он расхохотался. Девушка тоже рассмеялась. Она не очень поняла, что этот смех значит, чем вызван. Отсмеявшись, Николай Алексеевич сказал:

— Ты извини, я не могу вдвоем спать, койка узкая.

Она встала. Он наблюдал, как она ищет свои колготки, он видел, где они валяются, но молчал. Нашла, натянула. Встала перед ним.

— Рублей триста не одолжите?

— Брюки подай.

Дверь за ней захлопнулась, и он уснул почти сразу. Спалось ему легко в эту ночь.

Последний рубеж отделял от пункта назначения. Река.

У спуска он остановил машину и заглушил мотор. На зиму понтонный мост убирали, переправлялись по льду.

Она спала. Он медлил. Он представил вдруг, что она умерла. Не сейчас, давным-давно. И следа не осталось он нее. И от него, сидящего сейчас рядом с ней. Машина, река, ночь — все прошло без следа, без памяти. И этой планеты уже нет.

Николай Алексеевич смотрел на свою живую руку (ногти отросли безобразно), слышал дыхание спящей, серый морозный воздух стоял над землей, часы стрекотали на запястье. На самом деле ничего этого не было. Никогда. Николай Алексеевич просто не существовал.

— Мы где?

Николай Алексеевич дернулся. Он чуть не расплакался от этого вопроса, от этого сонного голоса, вернувшего к жизни. Было уже утро, ясно виднелся недальний тот берег, маленькие дома, серый дым над печными трубами.

На вопрос Николай Алексеевич не ответил. Завел мотор.

— Секунду, — остановила она.

Достала из сумочки косметичку. Посмотрела на себя в круглое зеркальце. Припудрилась.

Он ехал тихо по льду, боязливо. Мальчик на лыжах шел навстречу. Скользнул любопытным взглядом.

— Налево.

Он свернул в переулок, узкий, с черными дощатыми заборами, с отвалами снега по обе стороны проезжей дороги.

— Чуть помедленнее.

Она всматривалась в дома по левой стороне. Старые дома, обветшалые, и подновленные, и с надстройками, сонные еще и уже проснувшиеся.

— Остановите.

Этот дом еще спал. Синица клевала сало и качалась вместе с ним, и ветка яблони, к которой оно было привязано, качалась, осыпался снег. За окнами белели занавески. Крыльцо запорошило, шли по нему кошачьи следы.

Женщина приотворила дверцу, оглянулась на Николая Алексеевича.

— Спасибо. И...

Но не договорила, что «и...», кивнула, выбралась из машины.

Николай Алексеевич не уезжал, медлил. Она взошла на крыльцо. Позвонила. Отступила от двери, так что тот, кто отогнул в доме занавеску (самый край), увидел ее из окна. Дверь отворилась, и она исчезла за ней.

Николай Алексеевич ждал. Прошла женщина с пустым ведром. В доме на другой стороне затопили печь. На этой стороне занавески все так же белели за окном и дым из печи не поднимался. Кошка появилась. Постояла на крыльце и спрыгнула. Николай Алексеевич ждал. Из дома на взгорке вышли две девочки и стали выбивать в снегу половик. И Николай Алексеевич представил свежий запах этого половика, когда он ляжет в протопленной комнате на чисто вымытый пол.

Дверь отворилась. Из нее вышел на крыльцо мужчина. Он был в мятой рубашке на голое тело, в трениках, в тапках на босу ногу. Синица давно улетела, а сало качалось. Мужчина вынул сигареты. Закурил. Николай Алексеевич все пытался рассмотреть его лицо, но оно как-то не давалось, ускользало в тень.

Мужчина курил. Дверь оставалась приоткрытой. Николай Алексеевич завел мотор.

В центре стояли дома в несколько этажей, большей частью старинные, купеческие, толстостенные, с арками во дворы. Николай Алексеевич припарковался у парикмахерской. В широких окнах горел теплый свет, в кресле сидел человек в белой простыне.

Николай Алексеевич попросил вымыть голову, побрить лицо, ногти привести в божеский вид. Парикмахер холодно пах одеколоном. Смотрел на Николая Алексеевича подозрительно. И за работу взялся неохотно, как бы с сомнением. Закончив же, удивился:

— Глядите-ка, другой человек.

Николай Алексеевич настороженно встретился с собой взглядом.

На третий день он вернулся в Москву.

С женой они прожили к тому времени двадцать лет. Они подходили друг другу, любили оба аккуратность, удобную одежду, удобную, хорошо организованную, неспешную жизнь. Дети их радовали.

Жена говорила подруге, что у нее объяснения нет. Она предпочитает обо всем забыть, не думать. Николай Алексеевич утверждает, что звонил ей в тот вечер. Он утверждает, что говорил с ней в тот вечер! О срочной поездке, о том, что вернется через неделю.

— Он лжет, я знаю, — говорила подруге жена. — И он знает, что я знаю. Но мы делаем вид, что он все-таки звонил, а я почему-то об этом не помню. Так удобнее.

Аночкатемнаяабыла

Костя надел белую рубашку, хозяйка ему выстирала и выгладила. Она была молчалива, его хозяйка. Говорила в случае крайней необходимости. И бывало, что целыми днями такой необходимости у нее не возникало. «Вам слов жалко?» — спросил он ее как-то раз. Жил он при ней хорошо, удобно, она его кормила, убиралась у него за шкафом, стирала его одежду. Но и отдавал он ей ползарплаты. Едва ли не больше, чем она получала, таскаясь со своей почтовой сумкой по их заводской окраине.

В конце концов Костя привык к ее молчанию. И оценил, когда пришло время.

Белую рубашку он надел, так как твердо решил сделать предложение. Он его уже делал. Дважды. Ответ был уклончивый, неопределенный. Но в этот раз Костя потребует последний и окончательный.

Самый серьезный момент моей жизни — так он думал, надевая прохладную рубашку перед темным зеркалом. Проверил гладкость щеки, только

что выбритой. Галстук не надел, галстука у него и в заводе не было. Надел пиджак, положил в карман коробочку с духами, крохотным стеклянным пузырьком. Из Ленинграда коробочка, лежала с Нового года, ждала случая. Надел вычищенные ботинки и отправился.

Куда-куда, а на фильм она никогда не опаздывала.

В темноте кинозала она как будто спала наяву. Для нее существовал только фильм. Костя, живой человек из плоти и крови, сидящий рядом, словно бы исчезал. Она не слышала сухого чирканья спички, шелеста бумажки. Не слышала, не чувствовала. Фильм выключал ее из реальности. Косте это было странно, потому что он никогда не мог до такой степени увлечься фильмом, никаким.

Шли от клуба медленно, нога в ногу, отставали от толпы, оставались одни на ночной улице. Нина постепенно отходила от фильма. Вдруг воскликнула что-нибудь вроде:

— Костя, а ты умеешь машину водить?

— Нет. И самолет не умею.

Она усмехалась. В фильме герои и автомобилями управляли, и самолетами, и кораблями, и стихиями, и массами.

Возле парка, когда обрывалась решетка, она на него оглядывалась. Костя всегда шел позади, на полшага примерно отставал. Она оглядывалась, и взгляд ее становился насмешливым. И он, большой, сильный, уверенный в себе парень, инженер, терялся. Ему казалось, она ведет его на веревочке, с которой он никак не хотел бы сорваться.

В этот вечер было прохладно, и он накинул ей на плечи пиджак. Она не заметила. У обрыва решетки не оглянулась, не посмотрела на него, шла по-прежнему в задумчивости. Неужели этот дурацкий фильм не хотел ее отпускать? Фильм казался ему чудищем, драконом, проглотившим ее.

Костя шел, как привязанный, все на той же веревочке. По той же планочке. За ней. Куда она, туда и он. До калитки.

Окна в доме черные. Значит, ее отец в рейсе. Обычно не спал, дожидался ее, жег свет. Скинула пиджак, протянула. Костя пиджак взял.

— Послушай, Нина.

— Да?

— Скажи мне сегодня, прямо сейчас, выйдешь за меня замуж или нет. Окончательно.

Посмотрела на него серьезно, без привычной насмешки.

— А мне вчера сделали предложение.

— Кто?

— Максим. Коробов. Я ему ничего не ответила, сейчас думала, когда мы из клуба с тобой шли.

Молчала, смотрела серьезно.

— Ну?

— Выйду, наверное, за него.

— Почему? Он же маленький, он тебя ниже, чем он лучше меня?

— Ничем.

— Тогда почему? Ты меня все лето морочила, а ему уже «да» говоришь. Почему?

— Что ты пристал? Не знаю. Вот сейчас поняла, что хочу за него.

— Почему? Это фильм тебя надоумил? Что? Он на актера какого-то похож?

— Нет.

Повернула щеколду, вошла в калитку, направилась к крыльцу.

Максим Коробов. Он же и правда маленький, щуплый, смотрит растерянно, говорит невпопад. Инженер тоже. Статьи пишет в заводскую газету. Грамотный. Я тоже грамотный, ничем не хуже.

Она уже в доме, зажгла окно.

Открытая калитка была перед ним. Серебрилась мокрая трава. Он прошел в калитку. До крыльца. Пиджак держал в руках. Положил на мокрые перила. И зашагал по сырой высокой траве к сараю, к поленнице, крепко, ладно сложенной под навесом. Остановился. Оглянулся на светящееся окно. Эту поленницу она собирала, она складывала. Он колол дрова, здесь же, в двух шагах, тяжелым колуном, на солнце, она хватала отлетавшие поленья и смеялась, он обмирал душой от ее смеха, от ее тела, от молодости, от света, от тяжести в руках. Ух!

Он налег на верхний ряд, прижал вниз, притиснул к земле, раз, два, раскачал дровяную стену и сбросил. Рухнула, развалилась.

Ее лицо за стеклом. Как рыба в аквариуме, приблизилась, подплыла. Смотри, рыба!

Хватал поленья, швырял в темноту, рычал: «На! На!» И плохие слова, грязные. Звон откуда-то слышался, во что-то он попал звенящее.

Выдохся, оглянулся. Свет горит, ее нет. Отплыла, ушла в тень, в щель. Бросился от этого пустого сияющего окна к калитке. Про пиджак забыл.

Шел по улице быстрым, широким шагом. К клубу зачем-то. Уже закрыт клуб. Все тихо. И внутри, взаперти, тихо, и снаружи. Впечатаны в мокрый асфальт окурки, обрывки билетов. Монетка валяется, блестит.

Пошел вдоль решетки, остановился. Почудилось, что в парке, в глуши, в зарослях, кто-то таится. И подумал почему-то, что это он, Максим, с которым третьего дня в столовой щи хлебали, а теперь он будет ее муж. Перемахнул решетку, проломился через кусты. Шаги полетели частой дробью, спугнул. Рванул следом. Выскочил к фонтану, на пустую площадь. Молчит фонтан. Вода от дождей накопилась в каменной чаше. Зачерпнул воды, плеснул в лицо. И пошел к выходу.

Через дорогу и по улице.

Скупо светил фонарь. Лаяла собака за глухим забором. Бежала и лаяла, звеня цепью. Он ушел уже далеко от того забора, а собака все лаяла ему вслед, и ей отзывались другие — то далеко, то близко, как будто они на него охотились, как будто загоняли.

Он и точно оказался вдруг в тупике. Дом замыкал улицу и надо было разворачиваться. Но Костя поднялся на крыльцо, оно выходило прямо на тротуар, и постучал. Моросил дождь. Обволакивал паутиной лицо. В темном спящем доме что-то зашевелилось. Он бухнул в дверь кулаком. Шаги приблизились с той стороны, и дверь отворилась. Костя увидел бледное лицо и застывший взгляд.

Спросил незнакомца хрипло:

— Где Максим Коробов живет?

Бледнолицый смотрел с ужасом. Не понимал от страха. Слышал и не понимал.

Слабый голос донесся из квартиры:

— В бараке он живет, у маневровой горки барак.

И Костя скатился с крыльца и поспешил прочь от растревоженного дома. Шел и ладонью снимал с лица мокрую паутину.

Вышел к железной дороге и стал подниматься вдоль линии. Рельсы отливали лунным светом, он был привязан к их свету. Шел по шпалам, не рассчитав шаг, спотыкался. Коротко крикнул за спиной маневровый, Костя не слышал, как он приблизился. Успел соскочить с дороги на насыпь, и черный поезд прокатил, тяжелый, огромный, горячий, дымный. Костя стоял и смотрел, пока был поезд. Был и вдруг исчез. Он не заметил как.

В палисаднике цвели золотые шары. На лавке у распахнутой в барак двери курил мужик в белой майке. Он прошел мимо мужика прямо в раскрытую дверь, в освещенный электричеством общий коридор.

Остановился в недоумении. За какой дверью его враг? Одна была обита цветной тряпкой, и Костя подумал, что за цветной тряпкой он жить не может. И за такой дверью, блестящей, недавно окрашенной. И за такой раздолбанной.

Костя вышел из барака. Мужик на лавке сидел с папиросой в неподвижной руке. В воздухе пахло горьким дымом. Шла долгая летняя ночь.

— Максим Коробов где живет?

Мужик ответил не сразу. Взглянул холодными глазами.

— Третья дверь от входа. По левую руку.

Костя вернулся в коридор. Встал у третьей двери. Ему казалось, что доски пола ходят под ним ходуном, что он вступил на корабль, что твердая земля позади.

Блестящая, недавно окрашенная. Конечно, только за ней он и может затаиться, как можно было не сообразить, ошибиться. Недавно красил, старался, вон как гладко вышло, самоуверенно, самодовольно, тупо. И Костя глухо ударил в гладкую доску. Никто не отозвался. И Костя ударил еще раз. Обеими руками шарахнул. Содрогнулся барак. Кто-то выскочил на грохот из соседних дверей.

Он слышал, они говорили, что Максима там нет, там никого нет, Максим уехал куда-то, он не говорил куда, он не докладывает.

— С фотографом, материал для га-

зеты, — объяснял кто-то, — я слышал, он говорил.

Кричали:

— Да нет же там никого!

Вышиб ногой дверь и влетел в комнату.

В окно светит фонарь с улицы. Полы блестят, тоже недавно выкрашены. Койка заправлена. Книжки на столе, стопка. На стене фотография. Непонятно, кто там, за стеклом.

Шагнул ближе. Старуха.

Он вдруг притих в этой комнате. Как будто бы он, живой человек, попал в черно-белый снимок. И застыл на нем вместе со всеми его тенями.

Злая сила его покинула, пол перестал качаться.

Костя медленно обернулся, увидел в освещенном проеме испуганные лица и пошел из комнаты вон. Люди расступились, и он прошел свободно.

Все так же сидел мужик на лавке. Дымилась папироса в неподвижной руке. Время остановилось.

Костя опустился на лавку. Мужик затянулся и отбросил истлевшую папиросу. Время сдвинулось. Мужик достал из кармана синих галифе мятую пачку, протянул. Костя взял предложенную папиросу, размял. Мужик чиркнул спичкой и поднес огонек. И сказал:

— Чего он тебе?

— Ничего, — ответил Костя.

— Чего не поделили?

— Девушку.

Мужик помолчал.

— Твоя будет девушка.

— Откуда вам знать?

— Знаю.

— Откуда?

Мужик не ответил. Держал горящую спичку. Огонек уже подбирался к его пальцам.

Костя прикурил. Мужик махнул рукой, и спичка погасла. Свистнул невидимый паровоз.

— Твоя будет девушка, — повторил мужик.

— А Максим?

— А у Максима девушки не будет.

Поднялся и направился в дом. И Костя вдруг сообразил, что мужик пьян. Бог его знает, почему это было видно. И говорил вроде бы твердо, и взгляд был трезвый, холодный, и шел ровно. И все-таки ясно, что пьян.

Уже возле своего дома Костя вспомнил, что видел этого мужика раньше, за рулем милицейской машины, в милицейской форме. И, значит, он действительно мог знать будущее. В некотором печальном смысле. Не для Кости печальном, разумеется. Для Кости захлопнувшаяся было дверь в будущее как раз приоткрывалась.

Он вошел в дом. Хозяйка затапливала плиту, ставила чайник. Взглянула на вошедшего, не сказала ни слова. Костя зашел за шкаф и увидел на спинке стула свой пиджак. Вышел к хозяйке и спросил, кто принес пиджак.

— Нина, — отвечала хозяйка.

Огонь тем временем разгорался, чайник закипал, а Костя почему-то думал, что раз Нина принесла пиджак, значит, точно не все потеряно. Он ухватился за эту мысль. Представлял, как Нина берет пиджак с перил, как идет с ним по улице. Как, интересно, она его несла? Словно не пиджак был в ее руках, а он сам. А он знал эти руки с маленькими крепкими пальчиками.

Вернулся в свой угол, вынул из кармана пиджака коробочку с духами. И спрятал в ящик тумбочки. На будущее, которое приоткрылось. Увидел пятно на рукаве. Попытался счистить. Загудел гудок на смену.

Костя был уверен, что Максима уже нет на этом свете, потому и пуста была комната, потому и казалась черно-белым снимком, отпечатком теней. Максима нет среди свободных людей, свободно идущих по земле. Глядящих в небо, если им заблагорассудится. Ловящих губами дождь, срывающих травинку, пинающих камешек, улыбающихся или мрачных. Не совсем, конечно, свободных, не в полном смысле. Они подчиняются общей жизни, общему ритму, слышат гудок, идут на работу. Если бы Костя был совершенно свободен, он бы сегодня на работу не пошел. Ему хотелось сегодня побыть одному, не отвечать на взгляды и приветствия. Он бы хотел очутиться в поле, лечь в траву и смотреть в небо на бегущие облака, пока голова не закружится, пока не забудешь, где верх, где низ, не станешь облаком.

У проходной Максим буднично разговаривал с фотографом из газеты. Костя остановился изумленно. Он по-

нял, что судьба задержалась, замедлила. Хотя и была предрешена. И потому Максим Коробов больше походил на тень, чем на живого человека. Сам он не догадывался, что стал тенью, и спокойно стоял на утреннем раннем солнце, разговаривал мирно с фотографом и смотрел насмешливо на остановившегося Костю.

— Здравствуйте, — сказал Косте пожилой фотограф.

— Здравствуйте, — ответил ему Костя и направился в проходную.

В обед Костя сидел с только что вернувшимся из Москвы парнем, парень побывал на футбольном матче, на первом чемпионате страны. Он был пьян футболом и пытался передать Косте, как стоял в очереди, «два километра», как рвался к кассам, как удержался на подножке трамвая, какой прекрасный стадион «Динамо», как жгло солнце на трибуне, как летел белый мяч. Повторял: «Идзковский» и хватался за голову. Костя кивал, говорил «да», но мало что улавливал, не понимал, что Идзковский — вратарь, что ему разбили голову. Парень говорил, а Костя смотрел на Максима.

Максим сидел за столиком у стены, он всегда там устраивался или один, или с фотографом, с которым, наверное, дружил. И Костя смотрел, как он сидит, левое плечо выше правого, как набирает ложкой кашу, подносит ко рту. Жует. Запивает компотом. Костя вспомнил, как один раз Максим сказал раздатчице, что не пьет молоко. Не оттого, что не люблю, сказал, — желудок не принимает. А Нина молоко любит, злорадно думал Костя, наблюдая, как Максим подносит ко рту стакан и, прежде чем глотнуть, смотрит в стакан.

Фотограф в этот раз не приходил, Максим был один и ел без аппетита. А Нина всегда восхищалась Костиным аппетитом. Для тебя готовить приятно, говорила. И Костя не мог взять в толк, что она в Максиме нашла, чем он ей мог понравиться. Разве что пожалела.

Максим доел кашу и развернул газетный сверток, он лежал перед ним на столе. В газете оказались пирожки. Треугольный и продолговатый. И Костя знал, что в продолговатом будет яблочное повидло, а в треугольном — требуха. Ел он такие пирожки, ел, с пылу с жару, только что из Нининой печки. Вот только не заворачивала она ему их в газету и не давала с собой на работу. Не было ей такой заботы.

Ну точно, с требухой. И с повидлом. Значит, еще с прошлого года осталось повидло.

После смены Костя зашел в пивную, посидел, вступил в разговор о рыбалке, хотя ничего в ней не смыслил, и отправился домой. Услышал дальний гудок маневрового. От гудка ему стало тоскливо и одиноко. Маневровый прогудел еще раз, встревожил и стих. Костя достал папиросу. Ветер коснулся волос.

Он прошел несколько шагов и вдруг услышал голос. «А ночка темная-а была», — напевал голос. Только одну строчку. Как бы в одно слово: «Аночкатемнаяабыла». Мягкий голос, но фальшивый. Откуда ветер принес его, непонятно. Костя замер, прислушиваясь. С песней ветер принес отчетливый керосиновый запах.

Из-за угла появился Максим. Прошел несколько шагов, взглянул на Костю, и Косте показалось, что взглянул насмешливо, прошел и пропел себе под нос: «Аночкатемнаяабыла». Мягко и фальшиво. В руке его был бидон. И Костя сообразил, что Максим идет от керосиновой лавки.

Уже улегшись в постель в своем углу за шкафом, уже закрыв глаза и почти засыпая, Костя представил милицейского водителя, как он сидит на лавке, как тлеет папироса в неподвижной руке, как белеет майка. «Забери его, — говорит ему мысленно Костя. — Ты обещал».

Костя проснулся от звяканья ведра, от того, что запахло печным дымом. Значит, хозяйка принесла уже воду, растопила плиту, поставила чайник. И пора вставать.

Костя вышел из-за шкафа, увидел чайник на плите, оранжевый огонь за приоткрытой дверцей, полное ведро на лавке у двери. Самой хозяйки в комнате не было. Из коридора слышался чей-то голос. Костя зачерпнул в ковш воды, напился. Хозяйка произнесла там, в коридоре, вопросительно: «Коробов?» Костя бесшумно опустил ковш на лавку возле ведра и вышел в коридор.

Он увидел в конце коридора распахнутую в зеленое солнечное утро дверь. Две черные фигуры в светлом проеме. Хозяйка и еще кто-то, он не мог разобрать, какая-то женщина. Она говорила, что сегодня ночью забрал Максима Коробова черный воронок. И почему-то Костя представил воронка не машиной, а конем, конь-воронок, черный призрак. Вдруг женщина смолкла и повернула лицо к Косте. Он буркнул: «Здравствуйте» и вернулся в комнату. Чайник уже запел.

Не было Коробова в этот день на заводе, не было в столовой. Фотограф приходил, сидел за столом один, жевал грустно. Костя ничего не чувствовал. Ни вины, ни раскаяния. Но был уверен, что свершилось по его мысленной просьбе, по его слову: «Забери его. Ты обещал».

День тянулся. Костя чиркал спичкой, и ему чудилось, что проходит не меньше минуты, пока займется на ней маленькое пламя. Медленно двигались люди. Он чертил схему, и, пока вел линию, можно было доехать до Владивостока. Можно было прожить жизнь, пока падал карандаш, который он уронил. Падал, катился по полу. Костя наклонялся, поднимал. Видел, как желтый лист парит за окном. Как будто за пару секунд прошло лето, настала осень. Костя бы не удивился снегу. Время шло слишком медленно и слишком быстро. Медленно у Кости и быстро у всех остальных. Он был счастлив, когда закончилась смена.

Зашел в пивную, в полумрак, взял кружку пива. К Косте подсел человек.

— Ну вот, — сказал, — я ее поймал.

— Кого? — не понял Костя.

— Щуку.

— Я рад.

Человек начал говорить о какой-то заводи, о черной глубине, об ожидании. Он задыхался, как будто бы только что добежал от этой заводи до пивной в каменном полуподвале старого купеческого дома. Костя не слушал. Допил пиво, вышел на потемневшую улицу. Закуривая, вспомнил, что говорил с этим человеком о рыбалке. В прошлый раз. В прошлой жизни.

Одной папиросы хватило, чтобы дойти до Нининой калитки.

В окне горел свет. Прошелестел в траве ветер. Костя отбросил окурок и повернул щеколду.

Он дошел по тропинке до крыльца. Посмотрел на сложенную вновь поленницу у сарая и постучал.

В доме был Нинин отец Глеб Андреевич, он только что вернулся из рейса, только что умылся и сел есть. Форменная фуражка висела на гвозде возле двери. Глеб Андреевич ел суп.

— Здравствуйте, — сказал Костя.

— Здравствуй! — крикнул Глеб Андреевич. — Нинка, супа ему! Отличный суп! Куриный!

Глеб Андреевич тихо говорить не мог, потому что себя не слышал, у машинистов так часто бывает, на всю жизнь их оглушает шум и грохот железной дороги, на всю жизнь они с ним остаются и сквозь этот шум и грохот кричат. И собеседник начинает кричать, тоже пробивается сквозь шум и грохот. А если не удается пробиться, Глеб Андреевич крикнет: «А?!»

— Я не хочу! — ответил Костя, наблюдая с порога, как Нина ставит на стол вторую тарелку, и второй стакан, и вторую стопку. Аккуратно ставит. Спокойно. Не глядя на Костю.

— А?! — крикнул машинист.

И Костя не стал кричать в ответ, что не хочет, что болит голова, легче было сесть за стол и взять ложку. Нина уже налила суп. И чай. Он съел ложку супа и услышал, как она идет к порогу, отворяет дверь и выходит.

— Ушла! — крикнул машинист.

Отодвинул порожнюю тарелку и закурил. Костя достал тоже папиросу, а машинист толкнул ему через стол спичечный коробок. Закурил, но машинист крикнул:

— Ешь! Нельзя оставлять!

Костя послушно загасил папиросу в пепельнице и принялся за суп. Он прислушивался, не открывается ли дверь, не возвращается ли Нина.

— Состав сошел с рельсов под Казанью! — крикнул машинист.

Костя кивнул. Доел суп и вновь раскурил свою папиросу.

— Поругались?! — крикнул машинист.

Костя выдохнул дым и кивнул.

— Ничего!

Костя смотрел в окно. Из него смотрела той ночью Нина. Костя крушил поленницу, она смотрела, а потом ушла, отплыла.

— Там не видно ничего, темно! — крикнул машинист.

Костя не отвечал, машинист допил чай, сказал:

— Устал я!

Поднялся, отворил форточку, чтобы вышел из комнаты синий папиросный дым. И направился за занавеску, где стояли у него диванчик и этажерка. Костя слышал, как он там кряхтит, устраивается, затихает. Вздыхает в полусне.

Допил простывший чай. Посидел в одиночестве за столом. И поднялся.

Он вышел из дома на крыльцо и увидел сидящую на ступеньке Нину. Сел рядом.

Она повернула лицо и посмотрела на него.

— Я слышал, — сказал Костя.

Нина отвернулась.

— Я хотел сказать, что если тебе что-то нужно...

— Помолчи.

За забором, на улице, горел фонарь, за кругом света из темноты шелестел листьями ветер, доносил перестук колес далекого поезда, и Костя знал, что это идет пассажирский на Москву.

Колеса отстучали, и Костя спросил:

— А как так вышло, что вы, как бы это сказать? Что он такого сделал, что ты его предпочла? Замуж собралась.

Нина насторожилась, вгляделась в темноту за забором. И Костя услышал шаги. Из темноты в круг света вошел мальчик с палкой на плече. Он прошел, установилась тишина, и Нина тихо спросила:

— А ты помнишь, какого у него цвета глаза?

— Нет.

Нина обхватила колени руками.

— Могу рассказать. Тебе. Больше некому. В позапрошлый понедельник, под конец уже рабочего дня, он пришел ко мне в амбулаторию. Поздоровался, спросил, есть ли у меня время. Я сказала, что, вообще-то, спешу. Он сказал, что иногда пишет для заводской газеты. Я сказала, что знаю. Он сказал, что хочет написать заметку о разных людях, которые работают на заводе, но не рабочие и не инженеры, а что-то вспомогательное, типа медпомощи, осуществляют, как я, или еду готовят. Без кого завод тоже не смог бы. Так что вот он пришел меня расспросить обо мне для заметки. И, может быть, я ему уделю немного времени. Всё вежливо. Я чуть не замерзла от вежливости. Стала говорить, что ничего интересного во мне нет, пусть лучше о Рае напишет, но он сказал, что напишет обо всех. Сели мы за стол, и начал вопросы задавать: про детство, про где училась, разные. Я удивилась, что он ничего не записывает, а он сказал, что никогда не записывает, что у него цепкая память. Я сначала едва отвечала, слова все позабыла, но он так слушал, меня никто так никогда не слушал. Ему интересно было, что я говорю, понимаешь? Он улыбался. И смотрел. Я увидела, что у него глаза в сумерках черные, а когда лампу зажгли, оказалось, что карие глаза. Я бы в жизни на него внимания не обратила, если бы не этот разговор. Через пару дней я Раю спросила, говорил он с ней, но она сказала, что нет, ничего подобного. Я очень хотела эту статью, каждый номер хватала, но статьи все не было. Через неделю, опять в понедельник, он пришел ко мне в амбулаторию и сказал, что не для статьи меня спрашивал, а для себя. Потому что никак не мог придумать, как ко мне подойти. Сказал, что танцы не любит, кино не смотрит. Я сказала, что, конечно, да, это проблема, если не танцы и кино, то, значит, только здесь можно встретиться, на работе. Он сказал, что есть еще вариант. Какой? Выходи за меня. Я сказала, что встречаюсь с парнем. Он сказал, погоди, не говори «нет», подумай. Хорошо, я сказала, подумаю.

Она замолчала. Что-то прошуршало в траве.

— Еж, — сказала.

— А как насчет дрова колоть, крышу крыть? В этом он молодец? Ты успела проверить? Хотя навряд ли, я же все дрова переколол, ему и делать ничего не осталось.

— Прости.

— Да ничего.

— Прости. Я знаю, я виновата. Я не из-за дров с тобой, мне просто весело было, чего ни скажу, ты все делаешь. Ты же рад был, когда я просила.

— Был.

Она помолчала.

— Хотя из-за дров тоже. Есть такое дело. Почему не воспользоваться, думала. Но я не знала, что не пойду за тебя.

— Нина.

Она помотала головой, как будто отгоняла его голос.

— А ты знаешь, что он сирота? — вдруг спросила.

— Нет.

— Я в город ездила, стояла, стояла в очереди, думала, мне свидание дадут. Сказали, что не положено, и денег не взяли передать. А он сирота.

— А за что его арестовали, сказали?

— Нет.

— Что-то он натворил, раз арестовали. Что ты про него знаешь? Только про глаза знаешь? А что еще? Кто он такой? Сирота? Откуда ты знаешь, что сирота?

— Он сказал.

— Да мало ли что он тебе сказал. Ты же кино смотришь? Знаешь, как бывает?

— Прекрати, Костя.

— Он тебя использовал.

— Для чего? Что ты несешь? Его по ошибке арестовали, он хороший, я знаю.

— Не знаешь.

Она вскочила со ступеньки.

— Нина!

— Вот что, Костя, ты не приходи больше. Мне тебя тяжело видеть.

Ушла в дом, и Костя остался один на чужом крыльце. Еж прошуршал. Прошел вдалеке поезд. Была жизнь. И только как будто в Косте ее не осталось.

Костя отправился домой, точнее, в свой угол за шкафом. Он хотел побыстрей туда забиться, исчезнуть. Он шел быстро, глядя под ноги, безлюдной ночной улицей, как вдруг услышал знакомый голос.

— Аночкатемнаяабыла, — приближался голос.

Костя застыл, застигнутый голосом врасплох.

Он решил, что Максима и правда отпустили. И от одной этой мысли Косте стало легко.

— Аночкатемнаяабыла.

Наверное, автобусов уже не было, и он шел из города пешком.

Костя ждал, когда он вывернет наконец из-за угла, из переулка. Ждал, чтобы поздороваться, кивнуть и пойти уже спокойно домой, поспать немного перед работой.

Голос смолк. Костя все ждал, но Максим не появлялся. И шагов его слышно не было. Закрапал дождь, Костя подумал: какое сырое лето! И направился дальше. Он решил, что у него была слуховая галлюцинация. Впервые в жизни, от нервного перенапряжения.

Горела на столе лампа, освещала маленький круг, в круге — карты. Коричневые пальцы с пожелтелыми ногтями их раскладывали. Лампа едва различала лица сидящих за столом. Весь ее свет был сосредоточен на картах, уже давно не блестящих, затертых. Раскладывала карты хозяйка, а женщина, сидевшая напротив, смотрела сосредоточенно на карточные фигуры. Она еще не знала, что они значат.

Костя поздоровался и тут же ушел к себе за шкаф. Он слышал шепот, шорох слов. Свет за шкаф проникал лишь узкой полосой, бесшумным лезвием проходил между шкафом и стеной. Костя стянул ботинки и лег на постель не раздеваясь. Вытянул руку к стене — так, чтобы ладонь оказалась в световом луче. Почему-то ему решилось, что луч горячий, как от летнего солнца. Но луч оказался холодным. Костя убрал руку, вытянул вдоль тела.

Он стал вслушиваться в шорох.

— Тебя ждут перемены. Небольшие. Приятные. Легкие.

— А что, что именно?

— Точно не скажу. Встреча. Или покупка.

— Мне туфли нужны.

— Очень может быть, что туфли.

— Это бы хорошо. Я уже присматривала в городе, но денег нет.

— Может быть, зарплату прибавят Ивану Ефимовичу.

Костя закрыл глаза. Он не спал, он слушал.

Гадать к хозяйке приходили часто. Это и не гадания были, а утешения. Никогда не предсказывала она ката-

строф и падений, только радости, всегда небольшие, но радости. И женщины уходили от нее утешенные, примиренные со своей жизнью. Ради утешения и приходили. Кто приносил за утешение деньги, кто яблоки. Яблоки, ягоды, шерстяные носки. Кто что. Хозяйка была всем довольна.

Костя слышал, как женщина благодарит за добрые вести, как отодвигается ее стул, как она встает и идет к двери, а хозяйка идет следом, чтобы дверь затворить за гостьей, накинуть крючок, выпить воды, погасить лампу, раздеться и лечь в узкую постель. Иногда она не могла уснуть, ворочалась, и кровать скрипела, постанывала.

Хозяйка накинула крючок, и Костя, даже для себя неожиданно, спросил из-за шкафа:

— А мне погадаете, Ольга Николаевна?

Она молчала.

Прошла к столу. Отодвинула стул и села. Он угадал, что тасует колоду. Дышал тихо, чтобы все слышать, каждый звук.

Сказала:

— Все образуется.

Собрала карты и погасила свет. Раздевалась в темноте.

Утром по дороге на работу Костя остановился у щита с заводской газетой, влажной от ночного дождя. Он прочитал внимательно все статьи. Не столько даже читая размытые строчки, сколько угадывая. О перевыполнении плана. О передовиках производства. Об отстающих. О международном положении. О шпионах и бдительности. О политике партии. Об экономии на производстве. Ни об аресте, ни об освобождении инженера Максима Коробова ничего не было. Да и не могло быть. Слишком свежая новость. И, потом, если уж освободили, то и не напишут. Хотя могут. О том, что если в нашей стране посадили по ошибке, то, конечно, выпустят. По справедливости.

Все это Костя отлично понимал и все-таки стоял у щита и добросовестно прочитывал строчку за строчкой. Толпа текла за его спиной к проходной. Он слышал обрывки разговоров:

— ...к воскресенью...

— ...а Лиза говорит, у него прыщ... — И хохот после «прыща».

— ...на вечерний сеанс...

Жизнь текла за его спиной, тихая, мелкая, прозрачная. Он отошел от щита и вступил в ее легкие воды.

В обеденный перерыв по дороге в столовую его перехватил парторг.

— Константин Николаевич, минуту времени.

Костя остановился. Он думал, что они переговорят тут же, в коридоре. Но парторг сказал, что говорить с ним хочет другой человек. Хотя Косте казалось, что и парторг хочет его о чем-то спросить, хочет, но отчего-то не решается.

— Пойдемте, — сказал.

И Костя беспрекословно направился за парторгом, который всегда ходил медленно и медленно подбирал слова. Говорили, что он контуженый. Они медленно следовали по коридору навстречу идущим в столовую людям, и все люди на Костю смотрели, и казалось, что у всех этих людей одинаковые глаза, пораженные страхом. Никаких предположений о предстоящем разговоре с неизвестным у Кости не возникло. Он вообще о предстоящем разговоре не думал. Из столовой пахло гречневой кашей, вот Костя и думал об этой каше, о том, чтобы разговор вышел покороче, так ему хотелось съесть тарелку этой каши, а к ней котлету с подливой.

Они поднялись на третий этаж и прошли мимо кабинета директора. Парторг открыл маленькую дверь в торце коридора и пропустил Костю вперед. Дверь за Костей он тут же закрыл, так что Костя оказался в комнате, а парторг остался в коридоре.

За столом у зарешеченного окна сидел человек и разбирал бумаги. Когда Костя вошел, человек бумаги отложил, снял очки и опустил их на стол. В комнате было очень тихо, видимо, окно выходило в какой-то глухой угол. Ничего не пробивалось с улицы, ни звука. Зато отлично слышны были шорох бумаг, которые человек положил на стол, и звук, с которым легли на стол очки.

— Здравствуйте, — сказал Костя.

— Здравствуй, — доброжелательно сказал человек. — Проходи, садись.

И Костя прошел и сел на единственный свободный стул. У стола, напротив человека.

— Ты куришь?

— Да, — несколько удивившись вопросу, ответил Костя.

Человек потянулся к подоконнику, взял с него стеклянную пепельницу и поставил перед Костей.

— Я не курю. Но ты не стесняйся.

Но Костя закуривать не стал.

— Меня зовут Федор Иванович, — сказал человек, — можешь обращаться. Ты уже давно на заводе?

— Почти год.

— Расскажи, как сюда попал. В бумагах скучно читать, так что давай своими словами.

— Я закончил институт.

— Где?

— В Ленинграде. Меня направили. Сюда.

— Скучаешь по дому?

— Уже нет.

— Кто у тебя в Ленинграде, мать?

— Мать, сестренка, собака.

— Какой породы?

— Дворовой. Жук мы его зовем. Черный потому что. Мать писала, что Жук по мне скучал, бегал на улицу, смотрел, когда приду.

— Мать чем живет?

— Полы моет. Она без образования.

— А ты, видишь, образованный.

— Да.

— Инженер?

— Да.

— Хороший инженер?

Костя пожал плечами.

— Люди говорят, что неплохой, упорный. Чем занимаешься на заводе?

— Радиовизор делаем.

Федор Иванович смотрел недоуменно, и Костя разъяснил:

— Радиоволнами можно в темноте видеть. Когда совсем нет света. Или в тумане.

— Важная работа.

— Да.

— А Максим Коробов?

— Я не знаю, чего он делал. Он в другом отделе.

— А для чего ты к нему в комнату вломился? — Федор Иванович взглянул в свои бумаги без помощи очков, сощурив глаза. — Три дня назад.

— Я злой был.

— И для чего ты к нему в комнату вломился, когда злой был?

— Убить хотел.

Федор Иванович поднял брови. И произнес:

— Хех. Убить. Чем?

— Не знаю. Злой был.

— За что убить?

— Я девушку люблю. Мы гуляли. А она за него замуж собралась.

— Ты кури, если хочешь, — сказал Федор Иванович. — Не стесняйся.

Костя вынул из кармана папиросы и спички. Закурил. Выпустил дым в сторону от Федора Ивановича.

— У тебя руки дрожат, — заметил Федор Иванович.

Костя взглянул растерянно, и Федор Иванович пояснил:

— Когда огонек подносил, дрожала рука.

— Я нервничаю.

— А чего тебе нервничать? Ты человек честный, ни в чем не виноватый. Сейчас вот договорим и работать пойдешь, а там и домой. Чего вечером делать будешь?

— Не знаю.

— Кино сегодня хорошее, про летчиков.

— Не пойду.

Федор Иванович взял карандаш, приблизил к себе листок, сощурился и, к удивлению Кости, нарисовал на листке рожицу. Отложил карандаш и посмотрел на Костю.

— Можно спросить? — решился Костя.

— Валяй.

— За что его арестовали?

Федор Иванович помолчал.

— А у тебя какие предположения?

— Не знаю. Может быть, по ошибке?

— Ошибки, к сожалению, никакой нет. Максим Коробов — вредитель. Он подрывал деятельность завода, срывал план. Есть предположение, что он работал на заграницу, продался нашим врагам, передавал секретные сведения. Хотя доказать это сейчас будет сложнее. Знаешь почему? Машина с ним попала под скорый. В ту ночь, когда его арестовали и повезли в город. Погибли все — и он, и сопровождающие, и водитель. Имей в виду, информация секретная, ты пер-

вый, кому говорю. Так что Максима Коробова нет на свете, в своем роде он ушел от ответственности. Водитель был пьян, почему капитан внимания не обратил, ума не приложу. А может быть, это твой Максим ухитрился подстроить. Они его недооценили, вполне возможно. Водителя ты, кстати, знаешь, ты с ним беседовал в ту ночь возле барака, соседи видели.

— Он тогда тоже пьян был.

— Судя по всему, это его обычное состояние. Но раньше обходилось. Что-то ты папиросу зажег, а не куришь.

Костя посмотрел на папиросу, дотлевающую в неподвижной руке, и вспомнил неподвижную руку водителя и папиросу в ней, дотлевающую точно так же. И Костя погасил папиросу в стеклянной пепельнице.

— Но я тебя сюда позвал не затем, чтобы секретные сведения разглашать. Хотел тебя спросить насчет девушки: отчего это Максим Коробов к ней вдруг пристал, а? Что ему от нее понадобилось? Учитывая его преступную натуру.

— Я не думаю, чтобы он что-то такое. Она ничего секретного не знает.

— У нее к медикаментам доступ. Большие возможности для вредительства.

— Нет, даже не думайте, Нина не такая.

— Откуда ты знаешь?

— Я Нину отлично знаю. Она меня любила и любит, она с ним просто так, чтобы меня позлить только, дурацкие бабские игры и ничего больше!

Федор Иванович вдруг развеселился.

— Ну вот, теперь я действительно верю, что ты за нее убить мог.

В кабинет постучали.

— Да! — крикнул Федор Иванович.

Вошла секретарша директора. О ее черных глазах говорили, что она ими жжет. Один парень, посмеиваясь, говорил, что у него буквально ожог был. И Костя смотрел на нее с опаской. Но она на него не взглянула. Подошла к Федору Ивановичу и подала бумагу. Он взял очки, надел и принялся читать. Взял в руки карандаш.

Шуршал по бумаге карандаш, дыхание секретарши было слышно. И вдруг в этой маленькой, наглухо огражденной от звуков внешней жизни комнате послышался чей-то легкий вздох и тут же за вздохом знакомый голос пропел негромко и фальшиво:

— Аночкатемнаяабыла.

Костя опустил глаза в пол. Боялся, что кто-то уловит его остановившийся, безжизненный взгляд.

— Аночкатемнаяабыла, — повторил-пропел голос.

Карандаш прекратил шуршать.

— Что это? — спросил Федор Иванович.

— Не знаю, — прошептала секретарша.

И Костя поднял глаза и встретил настороженный взгляд Федора Ивановича и растерянный — секретарши. И глаза ее не жгли, а как будто замерзли.

— Аночкатемнаяабыла, — пропел голос.

И Костя понял, что не один его слышит. Что это не галлюцинация. Что голос звучит реально, для всех.

— Слышал? — спросил Костю Федор Иванович.

Костя кивнул.

— А раньше?

Костя покачал головой отрицательно.

— А вы? — спросил Федор Иванович секретаршу.

— Первый раз.

И они все трое замолчали, прислушиваясь. Но голос затаился.

— Это Максим, — вымолвил Костя.

Федор Иванович и секретарша смотрели на него, ждали, что он еще скажет.

— Максима голос. Он эту песню пел. Раньше.

Они еще послушали, но голос не возвращался.

Федор Иванович предупредил, чтобы они никому и ни при каких обстоятельствах о голосе не говорили, и отпустил их из маленькой комнаты.

Секретарша отправилась в кабинет директора, а Костя остался в коридоре один. Он постоял и направился к лестнице. На площадке закурил. Возле плаката про то, что и у стен есть уши.

— Аночкатемнаябыла, — сказал голос.

Костя оглянулся, как будто надеялся увидеть.

Он был на площадке один. Пулеметом стучали по лестнице чьи-то шаги.

— Аночкатемнаяабыла.

С лестницы слетел на площадку знакомый парень, крикнул на ходу: «Поёшь?» и пролетел по лестнице дальше вниз. Шаги его стихли.

Костя дрожащей рукой затолкал в рот папиросу.

После работы, не заходя в пивную, ни с кем не заговаривая, Костя направился домой.

Пахло томленой в печи картошкой. Хозяйка накрывала на стол. Они поужинали, ни слова друг другу не сказав. И Костя был рад молчаливости хозяйки. Он допил чай и отправился на крыльцо курить. В открытую из комнаты форточку он слышал, как позвякивает посуда, которую она мыла в тазу, подливая из чайника горячую воду.

Отворилась дверь, хозяйка вышла с помойным ведром и понесла его к выгребной яме. Вечер стоял тихий, теплый. Ветер шелестел в разросшихся деревьях. Костя прислушивался ко всяким звукам, и они обступали его, обволакивали. Звуки мелкие и крупные, они подходили к нему, как любопытные рыбы, любопытные и невидимые, и как будто касались его. Он боялся услышать знакомый голос, боялся и ждал. «Аночкатемнаяабыла», — слышалось ему, но тут же он понимал, что это ветер, что это опорожненное ведро звякает, а голос молчит, затаился. Может, устал, а может, пропал и больше его не потревожит.

Костя погасил папиросу и отправился спать. Хотя было еще рано и люди только шли в клуб, на танцы; завтра воскресенье, можно погулять. Но Костя хотел побыстрее уснуть, чтобы, если и придет голос по его душу, не расслышать во сне. Костя спал крепко.

Он давно обещал хозяйке заменить в штакетнике гнилые доски, новые были заготовлены, лежали в сарае, но у него всё руки не доходили, а хозяйка не напоминала. С утра она уехала в город на рынок, и Костя вытащил заготовки, молоток, гвозди, топорик.

Поднималось солнце из тумана, Костя вколачивал гвозди, свежие доски белели и пахли смолой, и Костя думал, что уже через год они станут серыми, старыми. Он увидел, что по улице идет Нина, но смотреть на нее не стал, отвернулся, взял топорик, ударил обухом по гнилой доске, и она выскочила вместе с проржавевшими гвоздями. Нина остановилась на тропинке и стала наблюдать, как он работает. Угадала, что нужен молоток, подняла из травы и подала. Придержала доску. Они ничего не говорили друг другу, просто делали вместе. Костя вдыхал ее запах, нечаянно касался руки. Он так боялся разрушить их нечаянную совместность, даже касание могло быть разрушительным, даже лишний взгляд. Он просто чувствовал, что она рядом. Достаточно и того. И когда невидимый Максим пропел: «Аночкатемнаяабыла», Костя взглянул на Нину в тщетной надежде, что она этот голос не слышит. Но в глазах у Нины увидел страх.

— Аночкатемнаяабыла, — пропел голос.

— Слышишь? — прошептала Нина.

— Да.

— Максим.

— Да.

Она опустилась на корточки и положила в траву молоток. Поднялась. Оглянулась.

— Аночкатемнаяабыла, — пел невидимый.

Нина отступила от забора.

— Аночкатемнаяабыла.

Ни слова не сказав, Нина повернулась и отправилась по тропинке от забора прочь.

Голос не унимался:

— Аночкатемнаяабыла!

Давно ушла Нина, а он все пел, негромко, фальшиво, неотступно. Костя взял топор и принялся вышибать гнилую, трухлявую доску, она рассыпалась под ударами. Он не обращал внимания на голос, который не отступал. И вдруг вновь увидел Нину. Она возвращалась. Голос смилостивился и стих.

Нина подошла к Косте близко. Костя держал в опущенной руке топор. Он забыл, что его держит.

— Ты его раньше слышал? — тихо спросила Нина.

— Да.

— Когда я ушла, он пел?

— Да.

— Послушай, Костя, это он тебе поет.

— Но ты тоже слышала?

— Потому что была возле тебя, рядом. А когда уходила, поняла, что он за мной не идет, что он с тобой остается. Он к тебе приходит, ты понимаешь?

— Зачем?

— Не знаю. Ты виноват перед ним?

Костя молчал. Ветер принес с маневровой горки голос диспетчера.

Вот так и голос Максима приносит ветер, подумал Костя.

Не дождавшись ответа, Нина тихо пошла по тропинке от Кости. Костя смотрел ей вслед. Пока она не скрылась за поворотом.

Прогремел по улице грузовик.

Хозяйка вернулась под вечер. Забор был подновлен, в заплатах. Костя сидел в комнате за столом, сумерничал, слушал радио. Хозяйка зажгла свет. Костя радио убавил, но от стола не ушел. Сидел и наблюдал, как она вынимает из сумки купленные на рынке яйца и творог. Как замешивает и лепит творожники. Раскаляет сковородку на растопленной плите. Ему нравилось следить за ее коричневыми руками. Она поставила на стол бутылку с вишневой настойкой, две стопки.

Ночью Костя проснулся.

— Аночкатемнаяабыла, — пел голос.

Костя лежал неподвижно, открыв в темноту глаза.

— Аночкатемнаяабыла, — как будто не Косте, а самому себе пел голос.

Простонала хозяйкина кровать.

Костя поднялся и вышел из-за шкафа. Белели на окне занавески. Хозяйка смотрела на него со своей кровати. Костя вышел из комнаты.

— Аночкатемнаяабыла, — следовал за ним голос.

У забора Костя закурил.

— Аночкатемнаяабыла, — пропел голос и смолк.

Костя докурил и вернулся в дом. Хозяйка не спала, смотрела с кровати. Костя зашел к себе за шкаф.

Утром, налив чаю, она сказала ему:

— У меня есть старушка знакомая, ты к ней сходи.

И Костя посмотрел на хозяйку растерянно невыспавшимися красными глазами.

Старушка жила за линией, в совсем бедном доме, даже полы были некрашеные, серые. Костя пришел к ней, когда стояла в небе полная луна. Луна смотрела в окно на него и на старушку, на отвар, который старушка заговаривала, а он пил. Выпил и заснул тут же на диване. Очнулся под утро. Оставил на буфете сто рублей и ушел.

Ни в этот день, ни на следующий голос не мучил. Неделя прошла, другая, и Костя сумел поверить, что старушка помогла.

Он очень переменился, стал тоньше, строже. Больше внимания отдавал работе, ходил в передовиках. Фотограф снял его для газеты.

Перед съемкой Костя отправился в парикмахерскую. Девочка-парикмахерша улыбнулась ему в зеркале, и он вспомнил ее улыбку уже на скрипящей снегом улице. Прошел несколько шагов и вернулся. Вошел опять в зал, снял шапку со свежестриженной, прохладной головы и сказал девочке:

— Сегодня кино в клубе.

Никто в точности не знает, как закончилась эта история.

Одни говорят, что Костя женился на парикмахерше и жил с ней счастливо. Родил детей, вернулся с войны, увидел внуков.

Другие говорят, что голос вернулся, когда Костя шел с девочкой из кино и хотел ее поцеловать.

— Аночкатемнаяабыла, — пропел голос.

И девочка испугалась.

Говорят, что Костя жил с этим голосом до конца дней, сторонясь людей. Говорят, что он обращался к врачу и врач, Нинин знакомый, выписал ему справку. И с этой справкой Костя смог по закону работать на дому. Чинил у себя дома приемники, утюги, лампы. И денег ему было достаточно для его скромных нужд.

Хозяйка присутствие голоса сносила терпеливо. Она сосватала Косте глухонемую девушку, и Костя на ней женился. Счастлив ли он был с ней, я не знаю.

ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

Как я стал...

ПЬЕСА ДЛЯ КИНО

1

Из дневника Саши

Был День города. Рабочие построили в центре большую сцену, чтобы на ней толстые девочки «Калинку-малинку» плясали и хор пенсионерок «Катюшу» пел. День города прошел. А сцена осталась. Забыли разобрать. Я попросил у бабушки денег, купил пива и два пакета еды. Еще чипсов всяких. Позвал Майку, подругу ее Танюху, позвонил Морозову. Собственно, все из-за Майки. Чтобы ей было весело. Сначала сидели у Морозова на квартире, потом пошли гулять... Ну и в итоге затусили на этой сцене. Играли в крокодила. Тебе загадывают слово, а ты его показываешь. Говорить нельзя. Только жестами. Потом Майка пошла в кусты с Татьяной. Вернулась оживленная такая. Я сразу понял, что ей этот ее звонил. На синем «БМВ», такой прилизанный, в универе сопромат преподает, глаза такие потные, видно, что хочет всего и побольше — девок, бабла, власти. А она его любит, дура маленькая. Я Майку могу пальцами за талию обхватить, и еще в два ногтя места остается. Маленькая, потому и дура. Мозгам-то некуда вместиться. Потом Танюха наигранно так сказала, что Майку к себе заберет на ночь — типа к лабам готовиться, потому как сессия. Какие лабы после десяти литров пива? У меня настроение гаже некуда, я смотрю на Майку и представляю, как они сейчас за угол с Танюхой завернут, она к этому в машину залезет и он ее там драть будет. Домой не повезет, ибо жена. А потом она зайдет в свой темный подъезд, откроет ключами дверь, скользнет неслышно в свою комнату и будет все время его перец вспоминать и как он ее там лапал... И даже не помоется на ночь, потому что трубы гудят, перебудит весь дом, если воду включит. И будет думать, что он еще там, в ней остался. Мерзко... А утром позвонит как ни в чем не бывало и скажет: пойдем гулять? И я, как дурак, попрусь и ничего ей не скажу, что знаю. Потому что боюсь, что она уйдет. Глупая, дурная, крошечная Майка, как мне в твою маленькую голову запихнуть хоть каплю разума?

Девочки ушли. Морозов остался и, кажется, все понял. «Держись, — говорит, — чувак! А вообще — забей ты на эту малолетку, ей что тот солдат, что этот...» Морозов — друг, конечно, но я его домой отправил. Не мог я с ним Майку обсуждать. Морозов отчалил. А я там, на сцене, остался сидеть и это все думал... И думал еще, что тоже возьму и заведу кого-нибудь, а ей буду врать, но так, чтобы она догадывалась. Пусть узнает, что это такое...

Вечер. Саша сидит на пустой городской сцене, курит. Никого. Редкие прохожие стараются побыстрее пересечь городскую площадь — домой, к детям, к пиву, к ужину. По площади медленно идет Маша — молодая, высокая, статная, чем-то расстроенная, погруженная в себя. Подходит к Саше.

М а ш а. Молодой человек, у вас сигареты не будет?

Саша протягивает Маше сигарету.

М а ш а. А зажигалки?

Саша прикуривает Маше сигарету. Маша закурила. Закашлялась.

С а ш а. Зачем вы курите? Вы же не курите.

М а ш а. Бросила. Девять лет назад.

С а ш а. Ну и зачем?

М а ш а. Не знаю...

С а ш а. Плохо. Надо знать про себя. Стараться понять...

М а ш а. Если вы такой умный, почему здесь сидите, а не в Кремле?

С а ш а. А там умных нет. Я серьезно. У меня папа политолог, он там был. Жадные есть, хитрые есть, влас-

толюбивые, расчетливые, жестокие. А умных нет. Так что у вас случилось?

М а ш а. Что?

С а ш а. Что у вас стряслось? Что-то серьезное?

М а ш а. Молодой человек...

С а ш а. Саша. А вас?

М а ш а. Маша. Так вот, Саша, зачем вы чужому человеку задаете глупые вопросы?

С а ш а. По улице идет прекрасная девушка. Видно, что умная, образованная, талантливая. Потому что вы талантливая, я вижу. А на лице — ужас и в душе, наверное, мрак...

М а ш а. Ничего серьезного, не переживайте за меня. Я иду домой, у меня там муж, хорошая книжка, чай с бергамотом. А вы тут сидите один — поздно уже, холодно. Вон тучи на небе, скоро дождь, наверное, пойдет. Почему вы тут сидите? У вас что-то случилось? Вам пойти некуда? Из дому выгнали? На душе мрак, ужас?

С а ш а. Какая вы гордая дура.

М а ш а. Спасибо за комплимент. Я пойду?

С а ш а. Идите.

М а ш а. У папы не Бондарев случайно фамилия?

С а ш а. Бондарев.

М а ш а. Ну я так и поняла. Яблоко от яблони...

С а ш а. А вы его откуда знаете?

М а ш а. А я в пресс-службе администрации работаю.

С а ш а. О как! Понтовитый офисный планктон?

М а ш а. Послушайте, молодой человек, я, кажется, повода оскорблять себя не давала!

С а ш а. Ладно, ладно, не обижайтесь. Мне самому грустно — это правда. Вот сидел и думал — нет на земле справедливости. А что тогда есть? Какая-то мутная каша. Цой умер, Пушкин умер, Ван Гог — и тот умер. И я умру. Только ни Пушкиным, ни Цоем, ни Ван Гогом не стану. Вот это досадно. А тут вы — прекрасная грустная дама, просит закурить. Я подумал — развеселю-ка ее, хоть одно доброе дело сделаю.

М а ш а. Вы меня развеселили, спасибо.

С а ш а. Просто хотел вас немного отвлечь от ваших проблем. Ведь у вас проблемы, правда? Я учился на архитектора, но в душе-то я психолог!

М а ш а. Какой вы идиот! Отстаньте вы уже от меня — у меня все хорошо...

С а ш а. Простите. Я вот сейчас на вас посмотрел и понял — у вас действительно все хорошо. Просто немного устали. А вот сейчас у вас глаза сверкнули, и я понял — да, все хорошо, вы счастливый человек. Простите.

М а ш а. Придурок...

Маша смотрит в темноту, собирается уходить, но вдруг облокотилась на деревянный помост и заплакала.

М а ш а (*плачет*). Мама...

С а ш а. Что мама?

М а ш а. Она опять повесилась.

С а ш а. То есть? (*Тихо.*) Она умерла?

М а ш а. Дурак, что ли, — умерла? Она психичка сумасшедшая — я пока ходила в магазин, она веревку на крюк повесила, хотела уже табуретку из-под ног выбить, а тут я... Я ей успокоительное дала и ушла... А если она опять? Это каждые три дня, таблетки, вены, крыши — я не могу больше... Я с ней сама с ума сойду. И я ее опять оставила. Я предательница, я не могу быть с ней все время... А если она там опять?

С а ш а. Где она?

М а ш а. Дома.

С а ш а. Пойдемте к ней.

М а ш а. Я не могу. Меня муж дома ждет.

С а ш а. Подождет. Вы что, хотите, чтобы она во второй раз повесилась?

М а ш а. Я не могу, мне на работу завтра...

С а ш а. Вам работа важнее матери?

М а ш а. Почему я должна идти с вами, вы мне чужой человек, я вообще не знаю, кто вы...

С а ш а. Потому что там ваша мама. А я вам паспорт показать могу. Я — сын Сергея Бондарева, это мы уже выяснили.

М а ш а. Зачем вам идти со мной?

С а ш а. Ну, понимаете... Вы вообще-то правы насчет меня. У меня все плохо. Во-первых, как я уже говорил, я не Пушкин, не Цой и не Ван Гог, а все-таки чувствую себя немножко великим. И грустно оттого, что мое величие ничего в этом мире не значит.

Даже для меня самого. Во-вторых, меня отчислили из университета и теперь у меня проблемы. На горизонте маячит армия, а со смыслом жизни я так и не разобрался. А еще я немного повздорил с отцом. В-третьих, там ваша мама, то есть человек, и она хочет повеситься. А в-четвертых, я действительно местный городской придурок. Но вы меня не бойтесь, я мирный. Зато я умею показывать ежика. Показать вам? Вот, смотрите...

Саша изображает ежика. Маша улыбнулась.

М а ш а. Смешно. А у вас есть еще сигарета?

С а ш а. Не надо вам так много курить.

М а ш а. Я правда не знаю, что делать. Муж говорит — ей нужно лечиться. А она не может там, она там лежала... Она, понимаешь, по жизни человек очень чувствительный. С ней нельзя грубо, ее нельзя заставлять. А на них там орут. Привязывают к кровати, чуть что не так. Но я же не могу быть с ней постоянно. У меня есть муж. Это ведь тоже ответственность. Я ему нужна не меньше, чем ей. Я разрываюсь. На работе ужас, я все время думаю не о том. Постоянно косячу. И так стыдно — перед ней, перед мужем, перед коллегами. Я бы ее забрала к нам. Но она не хочет. Она не любит Женю. А он — мой муж.

С а ш а. Пойдем к твоей маме, правда.

М а ш а. Я обещала мужу быть к десяти.

С а ш а. А ты нарушь свое обещание.

М а ш а. Как это? Я так не могу. Я обещала.

С а ш а. Скажи, что задержали на работе.

М а ш а. Но ведь это будет неправда.

С а ш а. Хочешь, я сам к твоей маме схожу? Скажу, что от тебя?

М а ш а. Она тебе дверь не откроет.

С а ш а. Дай свой телефон!

М а ш а. Зачем?

С а ш а. Ну дай...

М а ш а. Я вообще-то не даю своего номера посторонним...

С а ш а. Нет, не номер, трубу дай.

М а ш а. Ты с ума сошел? Зачем?

С а ш а. Да не убегу я с ним!

Саша протягивает Маше свой телефон.

С а ш а. Вот, возьми мой взамен, если не веришь. Хороший, папа подарил, наверняка лучше твоего. Временный обмен.

М а ш а. Зачем тебе? Объясни, я не понимаю...

С а ш а. Просто дай, и всё.

М а ш а. Ну ладно...

Маша роется в сумочке, протягивает Саше свой телефон. Саша изучает его.

С а ш а. Так, вот... Набранные номера, последние звонки. Женя, да? А, вот... Муж.

Нажимает на кнопку вызова.

М а ш а. Ты с ума сошел? Немедленно... Так, отдай мне телефон! Эй! Ты сумасшедший... Не надо моему мужу звонить!

Саша запрыгивает на сцену, уходит в сторону. Маше на каблуках сложно повторить этот трюк.

М а ш а. Не надо, ну пожалуйста... Что ты придумал?

С а ш а. Алло? Евгений? Вас беспокоит старший лейтенант полиции Александр Находчивый. Нет, ничего страшного, не переживайте. Тут у нас небольшой инцидент случился, задержали молодого человека с краденым телефоном. Прямо посреди улицы у девушки из сумочки вытащил, бежать собирался. Еле догнали. И как назло — в момент кражи мимо только ваша жена, гражданка Мария, проходила. Женя, мы вас очень просим, это вопрос часа, не более. Она нам нужна как свидетель. Она попросила вам позвонить, сама она пока показания дает в машине. Вы не переживайте, ничего страшного не случилось. Сейчас допросим ее и домой на машине доставим. Да нет, приезжать не нужно, ничего страшного не случилось. Спасибо вам, Евгений, за понимание. До свидания.

Саша сбрасывает звонок, протягивает телефон Маше.

С а ш а. Ну вот и всё, а ты боялась...

М а ш а. Ты сумасшедший, да? Ты зачем в мою жизнь лезешь? Ты себя кем возомнил? Я взрослая женщина, я сама могу принимать решения.

Да, я тут разревелась перед тобой, прости... Не надо было этого делать. Но всё, всё, я в порядке, у меня все хорошо!

С а ш а. Телефон возьми.

Маша забирает свой телефон у Саши. Возвращает ему его телефон.

М а ш а. Я теперь как буду мужу в глаза смотреть? Он будет расспрашивать — что, как, что за кража, как все было? А я что ему отвечать должна? Врать? Юлить? Лицемерить? Я ему как объясню, что ничего не было, что какой-то придурок взял мой телефон и решил его разыграть? Ты понимаешь, в какое ты меня положение поставил?

С а ш а. У тебя есть час.

М а ш а. У меня нет часа, я обещала мужу быть дома в десять.

С а ш а. Хорошо. Простите меня. Это была плохая идея. Не знаю, зачем я это сделал. Просто вы мне понравились.

М а ш а. За комплимент спасибо.

С а ш а. Это не комплимент, вы мне понравились, и всё.

М а ш а. Я редко кому нравлюсь...

У Маши звонит телефон.

М а ш а. Алло! Мамочка, нет. Мамочка, я тебя прошу, потерпи до утра. Я зайду к тебе перед работой. Мама, не плачь. Ну не надо, у меня сердце разрывается. Посмотри телевизор. Почитай. Да! Я оставила тебе «Гарри Поттера» на диване. Там про волшебников, прочти, взбодрись! Мамочка, я не могу... Я прошу тебя, не надо... Что? Мама, нет... Не надо включать газ! Дура! Выключи немедленно! (*Кричит.*) Я тоже повешусь, если ты не прекратишь! Я тебе обещаю, что если ты с собой что-нибудь сделаешь, я себя убью на следующий день! Пусть нас хоронят в одной могиле! Ты меня слышишь? Мама, не плачь, я прошу... Всё, мама, у меня нет сил, делай с собой что хочешь. Мне плевать, да! Мне плевать, ты меня слышишь? Хоть пожар там устраивай.

Сбрасывает вызов.

М а ш а. Она включила газ. Нужно куда-то звонить? Или что?

С а ш а. Далеко до ее дома?

М а ш а. Пять минут.

С а ш а. За пять минут ничего не случится. Пошли.

М а ш а. Я только позвоню мужу.

С а ш а. По дороге позвонишь!

Саша с Машей уходят с площади.

2

Лестничная площадка. Маша своими ключами открывает дверь. Темная маленькая квартира, здесь пахнет табаком и замоченным скисшим бельем. Повсюду: на шкафах, на полках и трюмо — разложены сухие ветки деревьев. Саша быстро проходит в кухню, выключает газ. Открывает форточки.

М а ш а *(в комнате)*. Мама? Мама, ты здесь? Ты живая? Мамочка?

Из кладовки выходит маленькая сухая женщина — седая, коротко стриженная. Это мама Маши — Арина. Шаркающей походкой она идет к Маше.

А р и н а. Что, дочь моя? Пришла повидать мать в последний раз? Ожидала застать ее бездыханное тело? Обрадовалась? Уже заказала мне гроб?

М а ш а. Мама, перестань... У нас гости, видишь? Давай хотя бы не сейчас?

А р и н а. Какие еще гости?

В комнату заходит Саша.

С а ш а. Александр Бондарев к вашим услугам. Немного поэт, немного художник.

А р и н а. Вы художник?

С а ш а. Для художников я поэт, для поэтов художник.

А р и н а. Правда? Ой... А я актриса. Арина Аркадьевна Филимонова меня зовут. Можно просто Ариша Филипок. Это у меня прозвище такое в юности было. Антоша Чехонте — Ариша Филипок — есть что-то общее, правда? Я ведь всю жизнь, Саша, проработала в нашем Театре юного зрителя. Тридцать один год. Суки! Суки! Ненавижу! Этот мудак уволил меня за профнепригодность. Режиссер, мать его! Да я таких режиссеров в рот ебала! Я пьяная на сцену выходила — да! Но ты на себя, мудак, посмотри! Я, блядь, тридцать лет в вашем гребаном театре отработала, меня каждая крыса в этом городе знает! А ты тут кто такой? Из Москвы он, блядь, приехал, режиссер он, блядь! Я Катерину в «Грозе» играла, когда он на горшке срался, я Карлсона играла, Буратино, меня Папа Карло, блядь, строгал, когда тебя еще в планах не было! Я пятнадцать лет Чи-

поллино была, я, блядь, весь мировой репертуар переиграла. Профнепригодная я! Прошу любить, блядь, и жаловать! Здравствуйте, дети, я профнепригодная, вы посмотрите на меня! (*Поет.*) Первоклассник, первоклассник, у тебя сегодня праздник, он хороший и веселый, встреча первая со школой! Эх, яблочко, да не тарелочке, да надоела мне жена, пойду к девочке! Эх!

М а ш а. Мама, не надо. Пожалуйста, не начинай.

С а ш а. А по вам видно, что вы актриса. Если бы вы даже не сказали, я бы сразу понял.

А р и н а. Талант, блядь, не пропьешь. Вы, Саша, водку пьете?

С а ш а. А как же? Правда, временно в завязке. Пишу сейчас пьесу, а пока работаю — не пью, алкоголь расслабляет.

А р и н а. Вы драматург?

С а ш а. Да, я, пожалуй, немного драматург.

А р и н а. Да что вы говорите! А вас где-то ставят?

С а ш а. Пока мое творчество наши театры еще не оценили.

А р и н а. Вот я и говорю — суки, мудачье позорное! Ставят чернуху, блядь, один мат на сцене — типа правду жизни показывают. А вы, Саша, о чем пишете?

С а ш а. О любви, о смерти, о страданиях человека. Но больше, конечно, о любви.

А р и н а. Да? А я всю жизнь говорила режиссерам — надо ставить о любви, господа. О любви. Не о хуете всякой, а о любви!

С а ш а. У меня главная героиня как раз примерно такие слова в пьесе и говорит. Только более высоким слогом.

А р и н а. А что за героиня?

С а ш а. Женщина лет пятидесяти, тонкая, прекрасная, такой, знаете, зрелый цветок. Ее бросил муж, она гениальная поэтесса, но никто этого не замечает. Это пьеса о том, как порой легко загубить талант, как грубый и бестактный мир убивает хрупкое существо...

А р и н а. Сашенька, это про меня. Это все я. Меня тоже бросил муж. Я стихи писала раньше. Вы посмотрите, это же моя фактура. А там большая роль?

С а ш а. Это монолог.

А р и н а. Сашенька, дружочек, вам срочно, срочно с вашей замечательной пьесой надо идти в Драматический театр, я вам дам телефон одного режиссера, он пьющий, мы его уговорим! Это срочно, это надо ставить. Вы должны сказать, что у вас уже есть актриса. Сашенька, дружочек, это просто судьба...

С а ш а. Вы знаете, я решил пока не отдавать свою пьесу в театр. Я хочу сам ее поставить.

А р и н а. Сашенька, у вас получится, я верю. А площадка есть?

С а ш а. Я договорюсь в университете, мне дадут сцену...

А р и н а. А артистка? Вы уже кого-то держите на примете?

С а ш а. Пока нет. Все еще в планах.

А р и н а. Саша, а вы не думайте, что если меня уволили, я все пропила. Я форму, Саша, держу. Вы вот видите — у меня ветки по квартире разложены? Это, Саша, лес. Я «Сон в летнюю ночь» репетирую, Титанию — царицу фей и эльфов.

М а ш а. Ты только Офелию, мама, репетировать не начни, а то весь дом затопишь.

А р и н а. Молчи, неблагодарная. Я с драматургом разговариваю. Так когда вы планируете приступить к репетициям?

С а ш а. Как только найду подходящую артистку...

А р и н а. Ну вы ее нашли... Если, конечно, вы считаете, что я смогу. Знаете что? А давайте я вам сейчас почитаю, и вы сразу поймете, подхожу я вам или нет. Что прочесть? Могу из Шекспира. Или жахнем по басне? Или стихи — Ахматова, Цветаева, Ахмадулина, на ваш выбор. (*Подвывая.*) Не жалею, не зову, не плачу, все пройдет, как с белых яблонь дым!..

М а ш а. Мама, прекрати! Прекрати, хватит! Невозможно слушать! Саша, заканчивайте этот балаган, это подло, вы слышите, это подло, это за гранью вообще! Она больной человек! Вам нравится играть в догонялки с безногими?

А р и н а. Что? Что подло? Зачем ты вклиниваешься в разговор? Ты всегда все портишь! Ты — крест мой, ты по-

няла, я тебя двадцать девять лет тащу! Крест, а крест, заткнись, дай я режиссеру покажу, на что способна. Он, может, еще Товстоногова с Эфросом переплюнет и меня с собой в Голливуд увезет, не дай мне мой шанс просрать.

М а ш а. Саша, можно тебя на минуту?

С а ш а. Конечно.

М а ш а. Мама, мы на секунду, ты пока порепетируй.

Маша с Сашей выходят на кухню.

М а ш а. Ну ты и подонок!

С а ш а. Почему?

М а ш а. Что ты тут устроил? Ты хоть понимаешь, что ты ей сейчас по больному режешь? Что ты сейчас из живого человека кусок мяса вырываешь? А я тебе доверилась...

С а ш а. Ты видела, как у нее глаза загорелись?

М а ш а. И что? Ты сейчас уйдешь, она будет ждать, а потом не дождется и точно с собой что-нибудь сделает. Это она с виду такая. А загляни ей в душу — там живого места нет, там одни раны и из них кровь так капает, капает... Каждый день, каждую секунду. И обида ее съедает — на мать, на мужа, на театр.

С а ш а. А если я правда для нее пьесу напишу?

М а ш а. Ты что, умеешь пьесы писать?

С а ш а. Вместе напишем. Чё там сложного? А насчет сцены я серьезно, я в универе могу договориться, меня замдекана любит.

М а ш а. Я на работу каждый день хожу, мне писать некогда.

С а ш а. А в выходные?

М а ш а. Как на это муж посмотрит?

С а ш а. Он ревнивый?

М а ш а. Нет. Но я сама так не могу. Я провожу время с молодым человеком, а муж в это время меня дома ждет? Это как?

С а ш а. Ладно, я сам пьесу для нее напишу. Как она хочет — о любви. Пусть она репетирует. Потом развесим афиши, позовем друзей... У меня журналистка знакомая есть, ее тоже позовем. Напишет про твою маму в газету.

М а ш а. Ты правда это сделаешь?

С а ш а. Почему бы нет?

М а ш а. А зачем тебе все это?

С а ш а. А я давно хотел написать что-нибудь о любви. Почему бы этому «что-нибудь» не обрести форму пьесы? Времени у меня навалом, компьютер есть, одиночества предостаточно и страданий хватает. Сублимирую их в гениальное и вечное.

М а ш а. Ты очень необычный человек. Но спасибо тебе. Если это правда, спасибо. Я буду помогать. Запиши мой телефон, пожалуйста. И мамин тоже.

На кухню заходит Арина.

А р и н а. Я готова читать!

С а ш а. Арина Аркадьевна, я сейчас пойду, мне еще Машу проводить нужно. Я к вам завтра приду с камерой, давайте? Заодно и видеоматериал запишем.

А р и н а. С камерой? А это для чего? Вы собираетесь кино снимать?

С а ш а. Для архивов. Вдруг мы прославимся на весь мир и про нас начнут снимать документальные фильмы? Найдут архивы, обрадуются, подерутся за права, всё, как у нормальных великих.

А р и н а. Хорошо. Как скажете, Сашенька. Как скажете. Я буду в черном, черное подчеркнет хрупкость и взгляд.

С а ш а. Да. Обязательно в черном. Моя героиня тоже всегда в черном.

А р и н а. Сашенька, мне ведь вас Бог послал. Я чувствую. Ко мне неделю назад ангел во сне приходил, на кровать ко мне сел, крылом меня обмахнул сказал: «Не бухай, дура, жди, скоро все изменится». И вы пришли.

С а ш а. А вы знаете, я вас помню. Я маленьким был, меня мама в ТЮЗ водила... На Карлсона.

А р и н а. Моя любимая роль. Как я там сальто делала, помните? А вот это? (*Поет.*)

Пусть все кругом
Горит огнем,
А мы с тобой споем:
Ути, боссе, буссе, бассе,
Биссе, и отдохнем.
Пусть тыщу булочек несут
На день рожденья к нам.
А мы с тобой устроим тут
Ути, боссе, буссе, капут,
Биссе и тарарам.

М а ш а. Мама, ладно, нам пора идти. Ты только не пей сегодня больше, хорошо?

А р и н а. Не буду, доча. Саша, а вы мне завтра мою пьесу принесете?

С а ш а. Не завтра, но на следующей неделе точно.

А р и н а. А завтра с камерой, да? Мне вас Бог послал. Мне вас Бог послал, это абсолютно точно. Я губы красным подведу, а глаза — черным, как уголь, как ночь...

М а ш а. Обязательно, мама. Ты ведь такая красавица, когда следишь за собой. Ну всё, мы пошли.

А р и н а. Валите кулем!

Маша собралась уходить, но в последний момент подошла к матери, обняла ее.

М а ш а. Я тебя очень люблю, мамочка. Будь молодцом, пожалуйста.

А р и н а. И я тебя, доча, люблю. Крестик мой на шее родненький, я из-за тебя Джульетту не сыграла, Костромской, суке, роль отдали...

М а ш а. Ну что ты, мамочка. Зато ты у меня талантливая, красавица вон какая...

А р и н а. Давай, доча, чеши. Я себя хорошо вести буду. Сейчас читать сяду, потом стихи повторю и спать. Сашенька, я вас завтра в любое время жду...

Саша целует руку Арине.

С а ш а. Оревуар, леди!

Саша с Машей выходят из квартиры.

М а ш а. А ты правда за неделю сможешь пьесу написать?

С а ш а. Я не знаю. Но я попробую. Идеи кое-какие есть...

М а ш а. Спасибо тебе. Спасибо, что ты появился. Она как будто другая стала. Совсем другая. Раз, и всё — и переключилась. Я ее такой тыщу лет не видела. А если ты насчет нее волнуешься, она хорошая актриса, ты не переживай. Я в детстве так любила на нее в театре смотреть. Сижу в зале и вздохнуть боюсь — такая она красивая. Кажется, всю жизнь бы только на нее одну смотрела. Так сердилась, когда она со сцены уходила. А на поклоне она мне всегда подмигивала. У нас такой с ней уговор был — она со сцены только для меня подмигивает, только если я в зале. И никто, кроме нас, об этом не знал. Ты даже не представляешь, что такое — восхищаться по-настоящему. Я это с мамой пережила. Обнимаю ее — и страшно, и не верится, что она рядом...

С а ш а. А я правда на «Карлсона» в детстве ходил.

М а ш а. А я раз сто.

С а ш а. Значит, мы маленькие уже встречались?

М а ш а. Наверняка. Странно, что я тебя тогда не заметила.

С а ш а. И я тебя. Ты, наверное, была такая высокая тощая девочка с большими глазами и косичками?

М а ш а. Почти угадал. Только коротко стриженная. Маме с косами возиться было некогда. А ты был таким белобрысым, любопытным пацаненком, всюду лез, носился и везде совал свой нос?

С а ш а. Почему? Я в детстве спокойным был. Воспитанным. Никуда не лез, ходил степенно, размышлял о тайнах бытия.

Маша тихо засмеялась.

С а ш а. Пойдем? Я тебя провожу.

М а ш а. Да нет, меня не надо провожать, я могу сама...

С а ш а. Опять — что скажет муж? Ничего не скажет. Он не узнает.

М а ш а. Как это не узнает? Я сама ему расскажу. У нас друг от друга нет секретов.

С а ш а. Хорошо. Где ты живешь?

М а ш а. Рядом с медгородком.

С а ш а. О! Мне тоже в ту сторону. Пошли?

М а ш а (*улыбается*). Пошли. Ты телефон мой и мамин не забудь записать...

С а ш а. Диктуй.

Маша с Сашей спускаются по лестнице вниз.

3

Из дневника Саши

Утром позвонила Майка, немножко сонная и какая-то томная. Сказала, что чуть не проспала последний экзамен по черчению. Сказала: давай встретимся? Конечно, давай, я знаю, я все знаю, но я буду улыбаться. Я тебе все прощаю, дура, только приходи скорее. Чтобы я в очередной раз убедился, что ты есть, что ты не сон, не выдумка, а живая, наивная, вкусно

пахнущая. Чтобы посмотреть на твои веснушки, и дотронуться пальцем до кукольного носа, нажать, как на кнопку звонка, и смотреть потом, как ты надуваешь губы — потому что ты уже не маленькая и с тобой так нельзя, как тебе кажется. Хотя сегодня я тебя тоже задену. Не больно, совсем чуть-чуть. Просто намекну, не больше... Что у меня тоже не все так просто в личной жизни, как тебе кажется. Что у меня тоже есть маленькие ночные тайны и секреты. Не такие паршивые, как у тебя. Совсем в другую сторону. Но все-таки секреты. И я тебе про них не скажу. До тех пор, пока не увижу, что ты поняла: кроме меня, у тебя никого в жизни нет и быть не может. Я надеваю новенькую рубашку — тетя привезла из Германии. Мама отгладила, с иголочки. Я иду к тебе. Ты заметишь мою новую рубашку, Майка? Только заметь, ладно? Заметь, пожалуйста. А хочешь, я накоплю денег и подарю тебе платьишко? Короткое, в одуванчиках, помнишь, мы видели с тобой в витрине? Чтобы ты стала девочкой-феей. Ты и есть девочка-фея, от тебя пахнет малиной. Ты говоришь, это шампунь, но это малина — мне виднее.

Сцена на площади. Саша и Майя.

М а й я. Ты только не обижайся на меня, Сашка. Просто... Ну, наши отношения себя уже изжили. Детские влюбленности проходят... Но я тебе всегда друг, если что.

С а ш а. Майка, если ты сейчас уйдешь, я спрыгну с крыши. Я тебе обещаю, так и будет.

М а й я. Саш... Ну не выдумывай. Ты говоришь, что ты меня любишь. Любишь?

С а ш а. Зачем ты спрашиваешь?

М а й я. Нет, ты ответь. Ты меня любишь или весь год просто так со мной гулял?

С а ш а. Люблю. Конечно, люблю.

М а й я. Вот. А теперь послушай, Саш. Любовь — она в прощении. Настоящая любовь не знает эгоизма. Если ты меня любишь, ты меня должен простить и понять. И быть счастлив от того, что я счастлива. Иначе это не любовь.

С а ш а. Майка, я буду счастлив... Только не уходи. Пожалуйста. Я прошу тебя. Давай, я на колени встану?

М а й я. Нет! Если встанешь, я уйду, не смей!

С а ш а. Майя, пошли к моему папе, я у него прямо сейчас денег попрошу, я его уговорю — купим путевку, поедем в Таиланд или куда хочешь? Хоть куда... Маечка, пожалуйста...

М а й я. Нет, глупенький. Ну чего ты? Я с ним хочу. С ним, понимаешь? Мне с ним по фиг куда. Ты хороший, ты славный, но я с ним хочу. Ты почему не понимаешь? Ты же меня любишь? А если любишь, почему понять не можешь?

С а ш а. Я понимаю... У него чё, хрен толще? Он лучше? Он что, умнее? Тебе с ним интереснее, чем со мной?

М а й я. Хватит, Саш. Ну хватит уже, а? Ты хороший, ты умный, талантливый, с тобой интересно. Но я хочу с ним. Я так хочу.

С а ш а. Майка, нет... Майка, я не верю. Я повешусь. Пока ты будешь в Таиланде, я повешусь. Ты когда вернешься, меня уже не застанешь. Я повешусь, Майка. Я просто не смогу пережить.

М а й я. Сможешь, Саш... А шантажировать меня — это не честно. Будь мужчиной.

С а ш а. Майка, нет... Всё, хватит, давай — забыли? Я ничего не слышал. Ты никуда не едешь. Мы сейчас идем и подаем документы в загс. Поняла?

М а й я. Дурак, что ли? Ну какой загс? Я хочу быть с другим, какой загс?

С а ш а. Нет, это исключено, Майка. Я тебя никуда не отпускаю.

М а й я. Это что еще за приказы?

С а ш а. Я тебя не отпускаю — серьезно.

М а й я. Не отпускай. Я все равно поеду.

С а ш а. Нет, я сказал.

М а й я. Всё, пока...

Майя собирается уйти. Саша хватает ее за плечи. Майя вырывается, бьется в Сашиных руках.

М а й я. Ай! Пусти. Сашка, мне больно! Урод, пусти меня! (*Кричит.*) Аааа! Я кому сказала, мне больно! Ты, блядь, дебил? Отпусти меня!

С а ш а. Я тебя отпущу, но ты никуда не поедешь.

М а й я. Не поеду, отпусти! У меня там синяки уже!

Саша отпускает Майю.

С а ш а. Прости...

Майя бежит по площади.

М а й я (*кричит*). В жопу засунь свое «прости»! Дебил, блин!

С а ш а (*кричит*). Предательница! Предательница! Посмотрите на нее — она предательница!

Саша остался стоять возле сцены — с каменным лицом. Но вдруг разрыдался. Поднял ворот рубашки. Быстрыми шагами пошел прочь.

Из дневника Саши

Пока я шел на встречу с Майкой, я придумал, как это сделать. Я хотел ей сказать: «Мы с одной моей хорошей приятельницей недавно гуляли по городу...» Чтобы она спросила: с какой приятельницей? А я бы промолчал. Но ничего этого я ей не сказал. Потому что она заговорила первая. Всё, как в плохом кино: нам надо расстаться. Этот хмырь увозит ее с собой в отпуск в Таиланд, а дальше они едут догуливать его отпускные к нему на дачу в деревню. И еще Майка как-то косвенно поняла, что он собирается разводиться с женой. Дура! Ничего он не собирается! Он хмырь, он подонок, мудак! Предательница, ненавижу тебя, ненавижу! Но я, конечно, ничего этого ей не сказал. Просто молча развернулся и ушел.

4

Из дневника Саши

Через десять лет, Майка, я буду директором огромной фирмы. Да, огромной такой компании с оборотом в несколько миллионов евро в год. У меня все будет хорошо — красавица жена, двое детей, постоянные поездки за границу. Жена будет одета как картинка, я ей на Новый год подарю дом в Ницце. У нее будут брать интервью всякие модные женские журналы — мол, как вам удалось так удачно выйти замуж? И она будет рассказывать, как поверила в меня, когда я был еще отчисленным студентом Архитектурного университета. Как мы жили в бедности, как она внушала мне, что у меня все получится. Как я организовал свою маленькую фирму. Как она разбогатела и стала одной из самых успешных в России.

У меня будет белый кабинет с белым кожаным креслом. И однажды какой-то поздней осенью ты придешь ко мне, Майка, устраиваться на работу. Секретарша мне передаст по телефону — пришла какая-то женщина, она утверждает, что хорошо вас знает. Я распоряжусь — пустите. И ты зайдешь ко мне в кабинет, Маечка, такая постаревшая, в грязных сапогах, уставшая от жизни. И попросишься на работу. Потому что с последней тебя уволили по сокращению. А хмырь твой станет твоим мужем. Начнет пить. Его отовсюду выгонят. И ты одна будешь тащить на своих плечах его и, может, даже ребенка. И будешь тихо ненавидеть своего мужа. Разговор у нас с тобой будет сухой и короткий. Я тебя, конечно, Майка, возьму. Я не злопамятный. Каким-нибудь младшим сотрудником. Скажу еще, что благодарен тебе за то, что ты меня когда-то бросила. Если бы этого не произошло, я бы никогда не встретил свою любимую жену и у меня бы не было таких чудесных детей. Скажу, что отчасти всего этого я достиг благодаря твоему предательству. Да, еще во время разговора в кабинет забежит моя жена — молодая, подтянутая, в платье от Шанель. Спросить совета — в автосалоне приглянулась машина последней модели, покупать или не стоит? Я ей отвечу: «Конечно, покупай, любимая, если тебе хочется». И протяну кредитку. Она чмокнет меня в щеку и убежит сияющая. А ты, Майка, попытаешься спрятать ноги в дешевых сапогах под стул и прикусишь губу. Потом ты будешь работать в моей фирме и глядеть на меня обожающими глазами. А однажды подкараулишь у фонтана, возле офиса, подойдешь и протянешь мне письмо. Там будет написано, что самую большую ошибку ты совершила, когда бросила меня. Предложишь начать все сначала. Но будет поздно, Майка. Твое письмо у меня вызовет только смех. Даже не смех, а так, легкую ухмылку... Вот такто, Маечка.

От этих размышлений мне даже полегчало... Хотя нет. Я до сих пор не верю. Майка, как ты могла? А песни эльфов у бетонной плиты? А наш поход в лес на две недели? А твои про-

мокшие ноги, которые я целовал, чтобы согреть? Наш первый поцелуй у реки? Пьяные танцы индейцев в пустой аудитории, когда я тайно сделал дубликат ключей? А раскрашивание меня черной краской? Я твой Тибул, а ты моя Суок. Помнишь? Как я пытался покусать комаров за то, что они покусали тебя? Как ты покрасила мне волосы зеленкой, пока я спал? Что это было? Игра? Детская влюбленность? Я не верю, что все так просто — было и прошло. Ты говорила, что любишь меня, а разве любовь может так просто исчезнуть, испариться? Разве любовь — это пар, дым, эфир? Нет, не может быть. Не бывает такого на свете.

Позже

Еще позвонила Маша. Отпросилась у мужа на два часа. Типа она ему все объяснила и он ее отпустил писать со мной пьесу. Блин, ну почему так не вовремя? А может, она и есть та жена, про которую я придумал?

Саша сидит на сцене на городской площади. К нему подходит Маша.

М а ш а. Привет. Я не опоздала?

С а ш а. Нет. Садись.

Маша неловко пытается подтянуться на руках, чтобы усесться на деревянном помосте. Саша спрыгивает со сцены, подсаживает Машу.

М а ш а. Спасибо.

Маша достает из сумки ноутбук. Включает его.

М а ш а. Я принесла компьютер, чтобы записывать. У тебя уже есть какие-то идеи?

С а ш а. Есть... Но надо обсуждать. Как мама?

М а ш а. Звонила раз сто. Волнуется, ждет тебя. Ты ведь придешь к ней сегодня, правда?

С а ш а. Я камеру дома забыл...

М а ш а. Это ничего. Можно снимать на телефон. Ей не важно как. Ей важно, что на нее обратили внимание. Просто она всегда жила в окружении людей, ее любили, ею восхищались. А в последние годы вокруг нее, кроме меня, никого. Это для нее очень болезненно. Так ты придешь?

С а ш а. Я дом забыл...

М а ш а. Я тебя отведу. Ты не бойся маму. Она, может, бывает импульсивной, но она нормальная, она адекватная, если ты из-за этого переживаешь...

С а ш а. Да нет. Я...

М а ш а. Нет, если ты не хочешь, я не буду настаивать. Ты ни мне, ни маме ничего не должен. Ты не обязан.

С а ш а. А ты со мной пойдешь?

М а ш а. Ну конечно. Если тебе так будет легче — конечно. И, кстати, ты не думай, что я все это ради мамы затеяла, я правда думаю, что у тебя все получится. Я сегодня весь день нашу встречу вспоминала. Ты очень необычный человек. Я думаю, таким, как ты, везде дороги откроются. И в кино, и в театре, и в бизнесе. Я не подлизываюсь... Я сегодня размышляла и поняла, что, даже если бы ты не стал писать пьесу для мамы, я бы все равно про тебя так думала. По тебе как-то сразу видно, что ты не такой, как все.

С а ш а. Я подумал, что в пьесе героиня, про которую я тогда говорил, должна сначала рассказывать про мужа...

М а ш а. Я согласна. (*Печатает на компьютере.*) Героиня рассказывает про мужа. Хорошо, что она говорит? Давай придумаем первую фразу.

С а ш а. Не знаю... Может быть, так: меня бросил муж, потому что он оказался козлом.

М а ш а. Ну... Может. Как-то слишком... Распространенная фраза какая-то. Может быть, он ее не бросил? Она с ним живет, но у них не совсем все хорошо?

С а ш а. Почему? Потому что он пьет? Или гуляет? Потому что он ее когда-то предал? Может быть, он такой урод, мудак последний, но она с ним вынуждена жить?

М а ш а. Нет, почему сразу урод? Мне кажется, он порядочный, достойный человек. Может, просто между ними нет любви? Он ее любит, а она ему благодарна за его любовь и старается быть с ним ласковой, обходительной. Уважает его. Но не любит.

С а ш а. Тогда неинтересно. Нет противостояния добра и зла.

М а ш а. Да? Ну, может быть. Тебе виднее.

С а ш а. Давай так — я своего мужа никогда не любила. Он всегда был козлом, но порядочным.

М а ш а (*печатает*). Я своего мужа никогда не любила... Он всегда был козлом... Может быть, как-то помягче? Например, он был не тем, за кого бы я мечтала выйти замуж?

С а ш а. А за кого бы ты мечтала выйти замуж?

М а ш а. При чем здесь я?!

С а ш а. Ладно, ни при чем. Пиши — я своего мужа никогда не любила, жила с ним из уважения к его порядочности. Но пахло от него всегда козлом.

М а ш а. Да. Так лучше. (*Печатает.*) Пахло от него... Давай лучше не козлом, а плохим одеколоном? Она ему всегда на день рождения дарила хороший парфюм, но он им не пользовался — говорил, нужно беречь дорогие подарки. И брызгался какой-то гадостью из ларька. Говорил еще: какая мне разница, я все равно запахи не различаю. И она постепенно с этим смирилась. Сказала себе: зато у него много других достоинств. Он честный, верный, рассудительный. Не пьет, не курит, на работе его ценят.

С а ш а. А я люблю, когда пахнет малиной... То есть любил.

М а ш а. А мне нравится запах моря.

С а ш а. Ты, наверное, в прошлой жизни была русалкой...

М а ш а. Не знаю. Мне это как-то не приходило в голову.

С а ш а. Признавайся, ундина, сколько моряков ты утопила?

М а ш а. Пока ни одного. И тем самым спасла. Потому что со мной бы они намучились...

С а ш а. Почему?

М а ш а. Не знаю... Мне кажется, я сложный человек. Со мной одни проблемы. Стараюсь быть проще, но ничего не получается. Меня даже на работе за глаза называют «со странностями», хотя ничего особенного я не делаю. Но людям-то виднее. Так что...

С а ш а. А твой муж? Он тоже так считает?

М а ш а. Нет. Муж у меня хороший. Он бы мне сразу сказал, если бы ему что-то во мне не нравилось. Слушай, мы с тобой совсем заговорились! Так, давай дальше... Про что еще должна вначале рассказать героиня? Может быть, про себя?

С а ш а. Нет, про нее мы должны узнать из контекста пьесы — как она говорит, про что думает. Чтобы все ее слова сложились в один образ.

М а ш а. Ну, может, тогда она скажет, что у нее никогда не было подруги? А ей бы очень хотелось иметь рядом близкого человека.

С а ш а. Тогда мы должны понять, почему у нее нет подруги.

М а ш а. Не знаю... Как-то, наверное, не сложилось просто...

С а ш а. Нет. В пьесе так не может быть. Мы все должны объяснить. Почему не сложилось?

М а ш а. Ну... Может быть, ей просто было некогда? Может, она росла среди взрослых, в каком-то замкнутом пространстве? А потом у нее начались какие-нибудь проблемы, например, с родителями? И она не могла никуда выходить из дому. Потом вышла замуж и появилось много новых обязанностей, и опять некогда...

С а ш а. Ты сейчас про кого рассказываешь?

Пауза.

М а ш а. Ни про кого... Нет, ты прав, это не годится. Это плохой сюжет.

С а ш а. Давай определимся, кто она по профессии.

М а ш а. Ты же говорил — поэтесса.

С а ш а. Поэтесса не профессия.

М а ш а. Токарь на заводе?

С а ш а. Почему сразу токарь?

М а ш а. Ну как? Тогда появляется тема маленького человека.

С а ш а. А-а-а. Ну можно. Гениальная токарь-поэтесса... Слушай! Давай знаешь как? Пусть она сначала выйдет и прочитает свое стихотворение! Чтобы сразу все поняли, что она поэтесса. А про то, что она токарь, она потом сама скажет.

М а ш а. Давай. А какое стихотворение?

С а ш а. Не знаю. Ахматовой, например.

М а ш а. Нет, нужно, чтобы она свое стихотворение прочитала. У тебя же есть какие-нибудь стихи?

С а ш а. Есть. Но они не подходят.

М а ш а. Почему?

С а ш а. Ну просто не подходят.

М а ш а. Прочитай что-нибудь.

С а ш а. Я не знаю что... Что? Вот, например, последнее:

Ты путалась рядом,
И я тебе верил,
Казалась мне кладом,
А стала потерей,
Наядой лесною,
Озоном, эфиром,
Ты правила мной,
Будто правила миром.
Я тоже почти
Стал водой, слился с пылью.
И ливнем ночным
Над городом выльюсь.
Я легче пера,
Я убит, я потерян,
Ведь ты мне врала,
А я тебе верил.

М а ш а. Здорово. Правда, очень хорошо. Я ведь журфак заканчивала, у нас многие стихи писали. Но это даже близко не стояло. Правда. Мне очень понравилось... Давай она это стихотворение прочтет?

С а ш а. Не получится. Она-то — женщина, а стихи от мужского лица написаны.

М а ш а. Ну и что? Великие художники могут прочувствовать как мужскую, так и женскую душу.

С а ш а. Ты считаешь? Ну ладно, давай...

М а ш а (*передает Саше компьютер*). Печатай. Вот здесь, в начале. То есть она сначала прочтет стихотворение, а потом уже начнет рассказывать про мужа...

Саша печатает.

М а ш а. Нет, зря я немного сомневалась в тебе. У тебя получится, это даже без сомнений. Если тебе в университете не дадут площадку, я сама для вас с мамой зал сниму.

Пауза.

С а ш а. Напечатал.

М а ш а. Ничего ты быстрый! Тебе секретаршей надо работать!

С а ш а (*изображая гламурную дурочку*). Мой рекорд — две тысячи знаков в минуту! Вот этими ногтями! Да, получается! Не важно, что фигня, я вам про свои достижения рассказываю, не перебивайте!

Маша смеется. Складывает компьютер в сумку.

М а ш а. Пойдем? У меня не так много времени осталось, да и мама нервничает.

С а ш а. А я тебя потом провожу?

М а ш а. Ты ведь живешь рядом с медгородком?

С а ш а. Ну практически...

Саша спрыгивает со сцены, затем помогает Маше спуститься вниз.

М а ш а. У тебя духи хорошие...

С а ш а. А то! Папины.

М а ш а. Они тебе идут.

Саша с Машей уходят с площади.

5

Из дневника Саши

Потом мы пошли к Машиной маме. Она принарядилась для камеры. Вышла в какой-то черной хламиде и трезвая, глаза, как у панды, нарисовала. Потом читала стихи. Сначала вроде интересно было, а потом я уже устал, но она все читала. Потом Маша заторопилась домой, и я вместе с ней. А мое стихотворение Арине Аркадьевне сразу понравилось. Она его с первого раза наизусть запомнила. И когда мы уже уходили, все цитировала, не могла остановиться. Вот что значит профессиональная память! А может, я и вправду хороший поэт? Может, права Маша — я талантливый и у меня все получится? И не все еще потеряно? Может, просто стоит взять-ся за ум, восстановиться в универе, снова начать рисовать? У меня ведь раньше графика неплохо выходила. Мне ведь не сорок и не шестьдесят, а всего двадцать четыре.

А пьесу я напишу. Мы с Машей напишем. У нее так-то голова хорошо соображает. Мы, когда я ее провожал, еще про пьесу поговорили немного. И Маша много дельных предложений высказала. Хотя я, конечно, больше идей придумал...

Мама опять мне читала нотации по поводу моей непутевости. Папа услышал и сказал: «Не лезь к пацану. Пусть сам со своей жизнью разбирается». И ушел в кабинет. Блин, а мне даже слова не сказал.

А у этой пусть вся жопа в Таиланде сгорит. И у хахаля ее тоже. Только не снись мне, Майка, пожалуйста. Если ты мне приснишься, я тебя прямо там, во сне, прибью.

Семь дней спустя

Ну вот, пьесу мы за неделю написали. Получилось немного сбивчиво, но

для первого раза сойдет. Я еще подумал, что надо ее будет на какой-нибудь конкурс отправить. Существуют же, наверное, конкурсы пьес? Потом погуглил в Инете — оказывается, этих конкурсов как грибов. И большие, и маленькие. Такое ощущение, что пол-России пишет пьесы. Почитал еще про победителей, ну и вообще про современных драматургов. В принципе, там очень много таких лиц — как сказать, неинтеллигентных, что ли... Мало кто выглядит как настоящий художник. Так что, думаю, мы с Машей среди них очень достойно будем смотреться. Хотя Маша от авторства отказалась. Сказала, что это ведь я все придумал. Я сначала протестовал, а потом подумал: действительно, там же очень много моих идей. А Маша только направляла... Завтра у нас первая репетиция с Ариной Аркадьевной. А потом я опять пойду провожать Машу.

Саша и Маша идут по городу.

М а ш а. У нее ведь очень хорошо получается, правда? Особенно про мужа...

С а ш а. Только зря она в этом месте там плачет. Пусть она в конце заплачет — так будет убедительней. В нормальных спектаклях актрисы всегда в конце ревут.

М а ш а. Ты ей об этом скажи. Ты ведь режиссер. Она тебя послушает. Ее, вообще-то, режиссеры всегда хвалили в молодости. Она и призы разные получала. И влюблялись в нее.

С а ш а. Ну ничего... Будут у нее еще призы. Я ведь, знаешь, я, правда, думаю, что мне нужно начать каким-нибудь творчеством всерьез заниматься.

М а ш а. Конечно! Я даже не думаю, я в этом абсолютно уверена. Если ты будешь работать, у тебя не просто все получится, у тебя — ого-го-го как получится! Ты разве в этом сомневаешься? Я вот ни секунды.

С а ш а. Хорошо бы роман написать... В принципе, наблюдений-то много. Я вот дневник пишу. Когда про себя по правде пишешь, как-то все легко получается. А начинаешь придумывать — не то совсем. Воображения не хватает, что ли.

М а ш а. А ты и напиши по правде.

С а ш а. А про что? Про тебя можно?

М а ш а. Про меня? Ну знаешь... Я думаю, про меня тебе быстро надоест писать. Я неинтересный герой.

С а ш а. Почему это?

М а ш а. Ну... Я скучная. Ничего со мной особенного не происходит. Красоты во мне особенной никакой нет.

С а ш а. Ты очень красивая.

М а ш а. Спасибо, Саша. Я знаю, что я не уродина, но у меня кость широкая, ноги, как у слона, ступни огромные. Нос утиный. Мне мама это еще в детстве говорила. Что я не в нее пошла, а в отца. Хоть я его ни разу и не видела.

С а ш а. Глупости, нет у тебя никакого носа!

М а ш а. Да это ерунда. Я уже со своей внешностью смирилась. Муж говорит: зато у тебя глаза красивые.

С а ш а. Хоть в этом мы с твоим мужем сходимся.

М а ш а. Да. Муж у меня хороший. Очень хороший. В отличие от меня.

С а ш а. Да, давай еще расскажи, какая ты плохая!

М а ш а. Нет, Саш, я правда плохая.

С а ш а. Ты убила человека? И закопала его в лесу?

М а ш а. Да ну тебя! Хотя можно, наверное, и так сказать. Я маму бросила.

С а ш а. Это почему еще? Ты ведь каждый день к ней приходишь.

М а ш а. Если бы я не вышла замуж, может быть, она бы не чувствовала себя такой одинокой. А я от нее просто сбежала. Мне было двадцать лет. Хотелось какой-то жизни, нормальной, обычной. Как у людей. А от мамы как раз ушел муж, мой отчим. Он не пил, пытался ее вылечить, уговаривал, а потом сказал, что все бесполезно. Собрал вещи и ушел. Он очень хороший человек, спокойный, простой. До сих пор в театре осветителем работает. Но он не выдержал, я его понимаю. А маму тогда понесло. У нас в доме каждый день кутили. Даже незнакомые приходили — маме все равно было. Я тогда замуж и выскочила. На четвертом курсе подрабатывала в одной фирме, тексты редактировала. А Женя системным администратором. Ходил вокруг меня, присматривался. Два раза мы с ним в кафе сходили. А потом он как-то вдруг совсем спон-

танно сделал предложение. Жене тогда было тридцать лет, он считал, что ему пришло время жениться. Я подумала и сразу же согласилась. А потом маму из театра выгнали... И понеслось еще больше. Пока не осталась совсем одна. Надо было к ней вернуться. Но у меня ведь и перед Женей теперь была ответственность. А может быть, я просто не хотела возвращаться обратно? Вот что меня мучает.

С а ш а. Какая ты наивная, Маш. Ответственность. Мучает... А ты хоть раз пробовала послать их всех? Ты хоть раз пробовала пожить для себя?

М а ш а. Я так не могу.

С а ш а. Хорошо. Расскажи мне о самом глупом поступке, который ты совершала в жизни.

М а ш а. Не знаю... Вот с мамой, наверное...

С а ш а. Нет, с мамой ты поступила несправедливо, как ты сама себе придумала. Расскажи мне о своем самом безумном поступке.

Пауза.

М а ш а. Не знаю. Не могу вспомнить. Мне кажется, не было таких. Я всегда старалась думать, прежде чем что-то делать.

С а ш а. Хочешь, я тебе покажу свою тайну?

М а ш а. Ну?

С а ш а. Только это не здесь.

М а ш а. А где?

С а ш а. Туда нужно идти.

М а ш а. Долго?

С а ш а. Где-то полчаса.

М а ш а. Я не могу столько... Прости, Саш, но Женя будет волноваться за меня. Давай я с ним поговорю, и завтра мы с тобой туда сходим?

С а ш а. Нет. Идти нужно сейчас. Только сейчас. Больше никогда. Подумай, ты в жизни не совершила ни одного безумного поступка! Это же катастрофа! Пора начинать их совершать.

М а ш а. Но я правда...

С а ш а. Ладно, если ты не хочешь, я тебя не уговорю. А я хотел доверить тебе свою тайну.

М а ш а. Подожди. Я согласна. Ты прав. Один маленький безумный поступок в жизни должен быть. Пошли.

С а ш а. Только еще одно условие. Ты пойдешь с закрытыми глазами.

М а ш а. Это еще зачем?

С а ш а. Не спрашивай. Просто закрой глаза и давай руку.

М а ш а. Хорошо. Не спрашиваю. Ты у нас безумец, а не я. Тебе виднее, как нужно совершать безумные поступки.

Маша протягивает Саше руку, закрывает глаза. Саша ведет Машу по вечернему городу.

6

Саша привел Машу в рощу. Они поднялись на холм, с которого виден весь город. Как светлячок в густой траве.

С а ш а. Всё. Открывай.

Маша открывает глаза.

С а ш а. Правда красиво? Это еще не тайна. Тайна рядом. Пошли...

Саша с Машей поднимаются по тропинке. Доходят до большой бетонной плиты, лежащей на земле. Саша ложится рядом с плитой.

С а ш а. А теперь ложись и слушай.

Маша ложится рядом с Сашей.

С а ш а. Слышишь?

М а ш а. Ну да. Там, внизу, вода течет.

С а ш а. Нет. Прислушайся как следует. Слышишь?

Маша прислушивается.

М а ш а. А что я должна услышать?

С а ш а. Если хорошенько вслушаться, можно услышать, как поют эльфы. Там, на глубине, в своем подземном городе. Раньше они жили здесь, а потом им пришлось уйти от людей под землю. А вход они закрыли вот этой плитой. Слушай, не шевелись.

Саша с Машей прислушиваются.

М а ш а. Слышу! Я слышу! Они правда поют!

С а ш а. Слышишь, да?

М а ш а. Да! Они поют! Такими высокими голосами! Я слышу! Правда! Я их слышу!

С а ш а. Они почувствовали, что ты пришла. Они не для всех поют. Только для людей с чистыми сердцами.

М а ш а. Да. Да... Они поют. Это потрясающе... Они поют.

Маша с Сашей лежат на земле и слушают, как поют эльфы.

Саша притягивает к себе Машу и целует ее. Маша отвечает на поцелуй.

С а ш а (*шепчет*). Я хочу вот так лежать с тобой всю жизнь...

Маша и Саша целуются.

Но вдруг Маша отстраняется от Саши, резко встает.

М а ш а. Нет!

С а ш а. Что случилось?

М а ш а. Мне плохо.

С а ш а. Болит? Что? Где?

М а ш а. Нет. Все хорошо. Давай завтра встретимся? Мне нужно подумать.

С а ш а (*поднимается с земли*). Что такое? Давай я тебя хотя бы провожу?

М а ш а. Нет, Саша. Завтра увидимся. Не провожай меня, я поймаю такси. Я тебе завтра все объясню...

Маша убегает по тропинке вниз — в город, в свет.

7

Из дневника Саши

Я получаю «Оскар» за лучший фильм, а следом Маша — за лучшую женскую роль в моем, естественно, фильме. А Майка сидит в вытянутой майке в ободранном кресле, смотрит нас по телевизору и плачет горькими слезами зависти... Нет, неинтересно. Ведь Майку-то я в этот момент не увижу. Значит, эффекта ноль.

Сегодня еще встречаться с Машей, она звонила. Интересно, что она скажет? Она реально хорошая, только достала уже своим самокопанием. Проще надо быть, правильно про нее на работе говорят. У нас же с ней просто игра. Как мне мама однажды сказала: «Ты, главное, сынок, пока не женишься, предохраняйся».

Площадь. Саша сидит на сцене на городской площади. К нему подходит Маша. Целует его.

М а ш а. Привет.

С а ш а (*спрыгивая со сцены*). Ну? Как вчера добралась?

М а ш а. Я ушла от мужа.

С а ш а. Чего?

М а ш а. Я ушла от мужа.

С а ш а. Почему?

М а ш а. Я ему честно вчера вечером во всем призналась.

С а ш а. В чем?

М а ш а. В том, что я полюбила другого человека. То есть тебя. Не могу же я его обманывать.

С а ш а. Ты серьезно?

М а ш а. Конечно. Я ведь тебя полюбила. А жить с мужем и любить тебя будет нечестно по отношению к нему. Да и я бы так не смогла. Я хочу целовать тебя, спать с тобой, разговаривать с тобой, родить от тебя ребенка, если ты, конечно, захочешь. А как бы я смогла это сделать, будучи замужем за Женей? Ты ведь сказал, что в жизни нужно совершить хотя бы один безумный поступок. Вот я и совершила... Завтра мы с Женей идем в загс подавать на развод. Хотя, может, это мой самый правильный и честный в жизни поступок.

С а ш а. И куда ты теперь?

Пауза.

М а ш а. Не знаю... Наверное, к маме. (*Пауза.*) Саш... Ты не думай, что если я влюбилась в тебя и ушла от мужа, ты мне чем-то обязан. Ты мне ничего не должен. Я просто рада, что ты есть. Что я могу тебе позвонить. Что от тебя так вкусно пахнет. Я тебе благодарна уже за то, что ты со мной разговариваешь. Что научил меня слушать эльфов...

С а ш а. Иди сюда, дурочка...

Саша притягивает к себе Машу, целует.

М а ш а. Я дурочка, да. Но я счастливая дурочка. Знаешь, я всегда откладывала немного с зарплаты. На черный день. С детства такой страх — что денег не будет. А тут подумала: сниму-ка я квартиру, такую маленькую, светлую, уютную. Сделаю там все по-своему. Может быть, даже уволюсь с работы. Все равно мне там каждый сантиметр надоел. На полгода жизни денег хватит. Если экономить, то хватит. А еще, Саш... Я тебя приглашаю к себе жить. Ты сможешь приходить, когда тебе захочется. У тебя будут свои ключи. В любое время дня и ночи. (*Пауза.*) Или можешь оставаться навсегда. Если, конечно, тебе этого захочется...

С а ш а. Да я, в принципе, не против...

Пауза.

М а ш а. Представляешь, мне впервые в жизни захотелось шампанского. Пойдем купим?

С а ш а. Да я как-то... Мне, короче, неловко, но у меня денег нет, Маш.

М а ш а. У меня есть деньги, пошли!

С а ш а. Мне неудобно на твои деньги пить.

М а ш а. Господи, считай, что я тебе их одолжила. Появятся, отдашь!

С а ш а. Ладно, договорились. Пошли, я знаю, где самое лучшее шампанское в городе. Лапу давай.

Саша с Машей уходят с площади.

9

Квартира Арины Аркадьевны. Чистая, со свежевымытыми полами и окнами. Сухие ветки выброшены на помойку, на окнах колышутся занавески, в комнате стоит накрытый стол. Посреди стола ваза с розами. За столом сидят Арина Аркадьевна, Саша и Маша. Арина Аркадьевна покрасила волосы, подвела глаза, надела свое черное платье-хламиду.

А р и н а (*поднимая бокал*). Когда была премьера «Грозы», вся гримерка была в цветах. Некуда было ставить, а их всё приносили и приносили. Тогда я сказала режиссеру, он был молодой и влюблен в меня: «Когда я умру, на моей могиле будут лежать точно такие же цветы». А он меня перекрестил, поцеловал в лоб и сказал: «Ариша, не будет у тебя на могиле цветов никаких, потому что ты еще всех нас переживешь со своим характером». Выпьем же, дети, за характер и за то, чтобы все у нас в жизни переменилось к лучшему! И чтобы у вас в жизни было столько цветов, сколько было когда-то у меня!

Все чокаются, пьют.

М а ш а. Вкусное вино.

А р и н а. Хорошее. Только что ты еще в нем понимала бы!

С а ш а. Отец посоветовал.

А р и н а. Налетай, Саша, на закуску. А то мы с Машкой весь день трудились. Оцени наш подвиг.

М а ш а. Тебе что положить?

С а ш а (*показывая на блюда*). Вот этот салат и под шубой...

Маша накладывает Саше еду в тарелку.

М а ш а. А тебе, мамочка?

А р и н а. А вот этой хрени. Она у меня, Саша, с детства хозяюшка. Мне по дому некогда, а она, гномик такой, шесть лет девочке, всю квартиру вычистит, ужин приготовит... А ведь всякое бывало, молодые были, наутро и свинарник могли после себя оставить. А вечером все чисто, Машка все вымоет-приберет. Святая у меня дочка-то, Саша. Нет уже нигде таких. Вымирающая формация. Редкий тип.

М а ш а. Ну, мам, ты чего? Нормальная я была. И шкодила, и не слушалась. Помнишь, гримом твоим раскрасилась?

А р и н а. Ничего не помню, некогда мне было запоминать. У меня, Саша, Машку маленькую в артистки просили, по сцене скакать. А я не пустила. И правильно, считаю, сделала. Уберегла девку от дурной судьбы.

М а ш а. Да я бы никогда актрисой не стала, у меня таланту никакого.

А р и н а. Это правда, артистка бы из тебя вышла говенная. Ну давайте по второй, что ли?

Саша разливает вино. Чокаются. Пьют.

А р и н а. За успех будущего предприятия! За наши с тобой репетиции, Сашка!

М а ш а. Я так рада, что все вместе. Как будто настоящая семья. Я теперь счастливая, мам. Саша рядом.

Пауза.

А р и н а. Бедная ты Машка моя! Всю жизнь я тебе искалечила.

М а ш а. Мам, ты чего? Ну перестань, а?

А р и н а. Нет, Маш. Я перед тобой в долгу, и долг мне этот не искупить и не исправить! Я с этой виной всю жизнь прожила и с ней помру!

М а ш а. Мама, ты опять? Мамочка, давай не сейчас, все ведь хорошо, так замечательно сидим...

А р и н а. Бедная ты моя кровиночка. Машка, простишь ты меня или нет?

М а ш а. Я тебя прощаю, мам... Мне тебя не за что прощать.

А р и н а. Простишь или на хер мать пошлешь? А пошлешь — так и правильно сделаешь. Кто я теперь для тебя такая? Что я для тебя сделала? Да ни хера я не сделала! Ни хера! Всю жизнь в искусстве угробила, все похерено! Всё!

М а ш а. Мамочка, ты умница у меня. Ты у меня талант. Не надо, пожалуйста...

А р и н а. Ты, Сашка, береги ее. У вас любовь — хули? Это я всю жизнь просрала, а ты ее береги. Она сокрови-

ще у меня, она у меня клад, золотая девочка. А мне уже помирать пора. По мне могила уже, Саша, плачет. Я ведь ничего для себя не прошу. Мне бы только на сцену в последний раз выйти. Последний разочек... И тут уже помирать.

М а ш а. Выйдешь, мам. На сто тысяч сцен еще выйдешь. А помирать не думай даже. Мы еще с тобой во Францию поедем. Мы еще мир с тобой поглядим! Ты ведь у меня одна мамочка на свете.

А р и н а. Поглядим, доча. Обязательно поглядим. Только на хер я тебе сдалась? У тебя вон Сашка теперь. На кой ляд тебе мать? Помру, и не заметишь. Вы там, я тут...

М а ш а. А мы двухкомнатную, мама, квартиру снимем. А твою однушку будем сдавать. Правда, Саш? Ты ведь не против?

С а ш а. Да так-то нет...

М а ш а. Вот. Все будет тип-топ, мам. У нас теперь новая жизнь начнется. Совсем другая.

Пауза.

А р и н а. А если правда, Машка? И перееду. И буду с вами жить. И внуков нянчить, как родятся. И спектакль Сашка поставит. Мне ведь много места не надо, уголочек маленький.

М а ш а. Ну вот, мамочка. Ну вот! А я о чем говорю? Переедешь. Мы все переедем.

А р и н а. Да Машка же ты у меня, Машка! Дылда ты моя...

Тянется к дочери, обнимает ее.

А р и н а. Я же тебе счастья желаю. Я же за тебя всех порву... Сашка, ты мою дочь береги. И ты, Маша, его береги. Он ведь гений у тебя! Помяни мои слова, гений! Какую пьесу написал! Я теперь только ей и живу. Там ведь все про меня. Нелюбимый муж — это наш ТЮЗ. Я его уважала, заботилась, обслуживала со всех сторон. Но не любила. Не любила! А хотелось мне большой любви. То есть большого искусства. Страстей! Высот! Я ведь в душе пантера! Я зверь! Мне нужен чистый воздух. Мне нужен полет!

М а ш а. Все получится, мам. Все получится. Ты кушай, пожалуйста.

С а ш а. Мне уже скоро идти нужно будет...

М а ш а. Ты не останешься? Оставайся. Пожалуйста... Я тебе на кухне раскладушку постелю, а сама с мамой лягу.

А р и н а. Время летит... Машка в дом мужика привела.

М а ш а. Мама, ну что ты? Он ведь на раскладушке, на кухне... Разве нельзя?

А р и н а. Да я радуюсь за тебя, дура. Мне твой Женя всегда поперек горла стоял. А тут Сашка — гений, режиссер... Будущее наше.

М а ш а. Ты ее не слушай, Саш. Она пьяная и говорит что думает. Ты оставайся. Мама сейчас гитару достанет, ты ведь еще не слышал, как она поет. Ты ему еще не пела, мам? Она поет — это разрыдаться. Особенно про цыган...

А р и н а. Памяти нет уже, доча... Но для Сашки спою. Для Сашки — святое.

С а ш а. А сколько времени?

М а ш а. Половина десятого.

С а ш а. Я не могу. Меня отец к десяти вызывает. На срочный разговор. А мне еще идти далеко... Так что я сейчас пойду. А завтра утром сразу к тебе.

М а ш а. Посиди еще чуть-чуть. Вызовешь такси...

С а ш а. Да я...

М а ш а. Саш, можно тебя на минуту? Мам, мы сейчас...

А р и н а. Да идите уже целуйтесь!

Саша с Машей выходят на кухню. Маша достает из кармана платья конверт, протягивает Саше.

М а ш а. Это тебе.

С а ш а. Что это?

М а ш а. Это деньги, которые я сняла с карты.

С а ш а. Зачем?

М а ш а. Я хочу, чтобы они были у тебя. Я такая растеряха, Саш, просто ужас. Обязательно забуду где-нибудь или из кармана выпадут... Я хочу, чтобы ты сам снял нам квартиру. Если ты, конечно, этого хочешь. Чтобы ты сам решил, где нам жить. И еще — ты можешь распоряжаться ими, как тебе вздумается.

С а ш а. Ты с ума сошла? Забери немедленно! Это твои деньги!

М а ш а. Я хочу, чтобы они были нашими общими. Чтобы у нас теперь все было общее...

С а ш а. Маш... Не надо. Забери конверт. У нас и так все будет общее. Зачем мне твои деньги?

М а ш а. Это наши деньги. Я хочу, чтобы у нас был наш ребенок, наши деньги, наш дом...

С а ш а. Слушай, не беги вперед паровоза!

Пауза.

М а ш а. Прости... Я опять что-то не то сказала, да? Саш, ты говори, пожалуйста, если что-то не так.

С а ш а. Да все нормально...

М а ш а. Я знаю, что часто делаю не то...

С а ш а. Все нормально!

М а ш а. Да? Правда?

С а ш а. Да!

М а ш а. Ну ладно. Хорошо. Я, наверное, вина выпила много, вот и сказала не то...

С а ш а. Что не то??? Все нормально, Маш... Не парься, ладно?

М а ш а. Хорошо. Саш... Ты возьми конверт, ладно? Я просто так решила: я хочу тебе доверять. Это так важно — верить. Я Жене верила, но это было не важно. Важно было не врать. Потому что он муж и все такое. А с тобой мне важно, что ты главный. Ты ведешь. Я хочу за тобой идти. Как ты решишь, так и будет... В общем, я не знаю, как сказать. Я запуталась совсем, прости. Это вино, наверное... Просто... Я не знаю... Со мной такого никогда...

Маша вдруг плачет. Саша прижимает Машу к себе.

С а ш а. Машка, ну ты чего? Маш... Все нормально, глупая. Я с тобой. Я рядом. Завтра я приду, и мы пойдем слушать, как поют эльфы. Пообедаем шампанским и мороженым. Все хорошо, идиотка. Ты откуда взялась-то, инопланетянка, а?

М а ш а. Я не знаю... Я тебя люблю просто... Я хотела, чтобы все общее...

С а ш а. Ну и хорошо. И хорошо. Давай сюда конверт, если хочешь. (*Забирает у Маши конверт, прячет в карман.*) Я тебе завтра утром завтрак куплю. Что ты любишь?

М а ш а. Бананы.

С а ш а. Куплю бананов. Дурочка, не реви... А то я сам сейчас разревусь.

М а ш а (*улыбается сквозь слезы*). Не надо. Господи, Сашка, это все не со мной.

С а ш а. Так, быстро подставляй нос для целования! А то отец меня хватится, а меня нет. Знаешь, какой он у меня!

М а ш а. Знаю. Я его видела. Суровый и умный.

С а ш а. Умный — да. Но не суровый вовсе. Даже не строгий. Просто честный и справедливый.

М а ш а. Я знаю, да... Он у тебя очень... На тебя похож.

С а ш а. Это я на него похож, глупая. Пойдем, проводишь меня до подъезда...

Саша с Машей уходят с кухни.

Из дневника Саши

В тот вечер отец меня правда вызвал на разговор. Я пришел к нему в кабинет, он что-то печатал за компьютером. Принюхался, спросил: «Ты пьяный?», я ответил: «Нет», он кивнул — садись. Потом посмотрел на меня, как только он умеет. Достал из ящика мою зачетку и сказал: «В последний раз, Александр, я улаживаю твои проблемы. Вылетишь еще раз — пойдешь в армию. До сентября тебе нужно сдать все задолженности. И вообще, — и он ударил пальцем по столу на этом «вообще», — учись отвечать за свои поступки». И всё. Никаких нотаций, моралей. Только это «вообще», и официальное Александр вместо Саши. Мне хотелось кинуть в него его же пепельницей. Разнести все на фиг в его кабинете. Я не знаю почему. Он мне ничего не сделал, даже наоборот — уладил вопрос с универом... Но я не могу так. Почему? Что я сделал? Когда я был маленьким, он меня катал на лошади в деревне. Сидел у постели и читал мне сказки, когда я гриппом болел. Взял отпуск, когда у меня была ветрянка, играть со мной, чтобы мне не было скучно сидеть с бабушкой. А сколько мы переговорили от пяти до четырнадцати лет... А теперь что? Что??? Я вырос, из муси-пуси-ньки стал здоровым раздолбаем и неинтересен ему? Почему он перестал со мной разговаривать? Ему сложно оторвать задницу от компа, подойти ко мне и спросить, как у меня дела и о чем я думаю? Да пошел он на хер...

8

Из дневника Саши

Я очень хочу быть с Машей. Она странная, но она другая. С ней можно

море переплыть. И еще глаза... Я ни у кого таких глаз не видел. Дело не в цвете и не в размере, а просто в том, что она на тебя смотрит и понимает тебя... Я сейчас к ней пойду.

Позже

Я правда хотел пойти к Маше. Позвать ее гулять, купить шампанского, и мороженого, и бананов ее любимых... Правда хотел. Но... Но позвонила Майка. Сказала в трубку: «Пойдем гулять? Через полчаса на площади?» Я хотел ответить, что я занят, что я ужасно, невыносимо занят. Но губы сами сложились в унизительное и радостное: «Хорошо».

Пришел. Волосы светлые, мягкие — выгорели на солнце. По спине золотистой полоской пушок. Как в прошлом году, после нашего двухнедельного похода. Маечка... Майка... Дура несчастная. Золотистая, солнечная дура...

Майка сказала, что с этим ее хмырем они поругались в Таиланде и ни на какую дачу она не едет. Несчастная, глупая Майка, ну а я что говорил?

Городская площадь. Где-то вдалеке рабочие разбирают сцену. Саша и Майя.

С а ш а. Сцену разбирают...

М а й я. Прикольно. Очнулись.

С а ш а. А я к ней уже как-то привык...

М а й я. Это было ужасно. Ежик, я соскучилась... (*Обнимает Сашу.*) А ты по мне скучал?

С а ш а. Конечно, скучал, дурында.

М а й я. Там солнце такое огромное, и жалит, и жалит... Я думала, сгорю дотла и ничего не останется.

С а ш а. Глупая... Как может ничего не остаться, если ты живешь во мне? Все самое лучшее я спрятал.

М а й я. Насчет загса предложение еще в силе?

С а ш а. Ну в силе...

М а й я. Как-то неуверенно ты это говоришь.

С а ш а. Почему?

М а й я. Откуда я знаю почему? Разлюбил, наверное...

С а ш а. Глупостей не говори.

М а й я. Не разлюбил?

С а ш а. Нет.

М а й я. А я по тебе тоже скучала. Все время думала, как ты там, идиотик мой.

С а ш а. И я... Думал...

М а й я. Все время вспоминала про тебя. Как ты меня песни эльфов слушать научил. Это ведь только наша тайна, никто про нее больше не знает. Значит, мы ей как бы навсегда повязаны теперь... Только вот не знаю, что делать...

С а ш а. Что?

М а й я. Не хочу возвращаться домой.

С а ш а. Переезжай жить ко мне. Мама с папой ничего не скажут.

М а й я. Да не хочу я к твоим. Мне своей родительницы хватает. Достали все... Приезжаю, а у нас, прикинь, по квартире мужик в трусах ходит. Мамка нового хахаля завела. И глаза у него такие противные, липкие. Я думала, он меня изнасилует... Вот и хэзэ, что делать. Денег нет, идти некуда...

С а ш а. Майка, подожди... Я найду работу, снимем квартиру. Давай пока у моих? А там разберемся...

М а й я. Да не хочу я к твоим! Не хочу! Вот на фига мне твои семейные завтраки?

С а ш а. Давай еще подумаем, что можно сделать...

М а й я. А что тут сделаешь? Домой я не вернусь. К твоим — исключено...

С а ш а. Ну почему исключено?..

М а й я. Исключено. Точка. Вот думаю, куда... Морозов звал к себе жить...

С а ш а. Ну и вот! Давай вместе к Морозову, а там все наладится...

М а й я. Саш, ты не понимаешь, что ли? Морозов меня звал к себе жить. У него даже диван один. Втроем мы там точно не поместимся.

С а ш а. Я из дома спальник принесу...

М а й я. Ты совсем глупенький? Или притворяешься?

С а ш а. А что тогда делать?

М а й я. Не знаю, что делать... На работу ты не устроился. Денег нет ни у тебя, ни у меня... Придется мне идти к Морозову.

С а ш а. А мне?

М а й я. А тебе что? У тебя все замечательно: мама, папа, дом — полная чаша, большая дружная семья...

С а ш а. Слушай, я придумал. Я у мамы денег попрошу. Она нам даст на первое время...

М а й я. Когда это будет? Саш, я что твоих предков не знаю? Твоя мама побежит к твоей бабушке, они устроят семейный совет, достанут меня расспросами, что да как. Потом скажут — живите у нас, молодые, места много. А мне вот прямо сейчас идти некуда...

С а ш а. Ну, Маечка...

М а й я. Ничего страшного. Я пошла к Морозову. Мне еще домой успеть надо, вещи собрать. Я просто хотела услышать, что ты меня до сих пор любишь. Услышала, и вроде отпустило... Только вот что с твоей любовью делать, ума не приложу. Ладно, давай...

С а ш а. Подожди.

М а й я. Что подожди? Давай завтра созвонимся?

С а ш а. Нет, подожди.

М а й я. Глупый ежик... Пока.

С а ш а. Майка, у меня есть деньги. (*Саша достает из кармана конверт, протягивает его Майе.*) Вот, возьми... Этого хватит на первое время. Если экономно, то на полгода жизни точно хватит.

Майка заглядывает в конверт.

М а й я. Откуда?

С а ш а. Не важно.

М а й я. Нет, важно.

С а ш а. Один знакомый попросил подержать у себя... Пока он в отъезде. Он не скоро еще вернется. Так что возьми. А там я у матери попрошу, и рассчитаемся с ним.

М а й я. А их точно можно тратить?

С а ш а. Точно. Только не уходи к Морозову жить, ладно?

М а й я. Ладно. Тогда нужно идти газету покупать с объявлениями или что?

С а ш а. Не знаю...

М а й я. Ты ничего не знаешь, Сашка. Вот абсолютно ничего. Как ты вообще живешь на свете?

С а ш а. Не знаю... Только к Морозову не уходи. Будь со мной, пожалуйста.

М а й я. Да буду я, буду... Куда я от тебя денусь? Дай телефон, я Танюхе позвоню, у нее мама риелтор.

Саша протягивает Майе телефон.

М а й я (*телефону*). Хорошенький телефончик, мой любименький. Соскучился без меня, да? (*Саше.*) Ладно, пошли отсюда, а то как дураки посреди площади у всех на обозрении стоим.

Саша с Майей уходят с площади.

9

Из дневника Саши

Мы сняли с Майкой однушку в центре. Очень уютную, с мебелью. Еще купили ей платьице в одуванчиках и пальто на осень. А телефон Маши... я занес в черный список. Просто понял, что не смогу ей ничего объяснить. Не смогу ее увидеть... Даже просто позвонить не решился... Это было выше моих сил. Это было так невозможно и страшно, что я постарался об этом забыть. Только побаивался немного, что Маша найдет меня через отца. Но отец молчал, значит, она ему ничего не рассказала...

Я попросил у мамы денег, она спросила зачем. Я сказал, на курсы в автошколе. Сказал, хочу взяться за ум и начинать потихоньку копить на машину. Она ответила, что сумма для нее большая, но она ее найдет. Я сказал — только не проси у отца. Она кивнула: хорошо, мол. А я про себя подумал — будут деньги, тогда и позвоню Маше.

Полгода спустя

Вчера мама протянула мне конверт с деньгами. Откладывала с зарплаты и накопила. Сказала, что чуть попозже возьмет кредит на машину для меня.

Я ушел в свою комнату. Взял телефон. И положил обратно. Долго мыл руки в ванной. Потом курил в подъезде. Потом вызвался выносить мусор. Потом относил бабушке лекарства. Потом снова курил... Наконец набрал ее номер. Такого абонента не существовало. Я даже обрадовался сначала... Но деньги-то мне отдать было нужно. Чтобы Маша знала, что я не подлец и не предатель. Что просто случаются обстоятельства, которые выше тебя, что в жизни бывают ситуации, которые ты не можешь предугадать, и объяснить ничего не можешь, но, в сущности, ты в них не виноват...

Я попросил отца разузнать контакты девушки Марии из пресс-службы администрации, у которой мама — Арина Аркадьевна Филимонова, всю жизнь проработала в нашем ТЮЗе. Машиной фамилии я не знал.

Сегодня отец вызвал меня в кабинет. Положил на стол диктофон. Он всегда все важные разговоры записывает на диктофон, чтобы ничего не забыть. Какая-то женщина говорила низким голосом... Я сразу представил себе такую толстую тетушку с сигаретой в зубах. Она рассказывала, что Маша — Вагнер по мужу — полгода назад развелась и вернула себе девичью фамилию Филимонова. Потом три месяца спустя у нее умерла мама. В конце осени Маша продала ее квартиру, уволилась и уехала в другой город. А куда — никто не знает...

Сегодня я впервые закурил в присутствии отца. И он ничего мне не сказал.

Пять месяцев спустя

Под Новый год Майка меня бросила. Ушла к замдиректора туристической фирмы на красном «Порше». Я тогда почти месяц проболел — то гриппом, то ангиной, то хандрой, но зимнюю сессию сдал хорошо. Все-таки теперь я побаиваюсь отчисления, особенно после всех моих осенних мучений со сдачей задолженностей. В феврале мама взяла кредит и подарила мне голубую «Шкоду».

А в марте я познакомился с Алиной — она с моего факультета, со второго курса. Очень симпатичная длинноволосая татарка. Вроде бы у нас с ней все серьезно. Мама говорит, чтобы я ее остерегался, мол, татарки русских мужиков быстро окручивают. Но мне все равно. Если Алине так хочется меня окручивать, я не возражаю. В общем, можно сказать, что у меня все хорошо. И, верю, будет только лучше.

Иногда я вспоминаю про Машу. И тогда мне становится не по себе. Хотя она и говорила, что я ей ничего не должен и могу распоряжаться ее деньгами, как мне вздумается, а все-таки я чувствую, что поступил плохо. Что я не очень хороший человек. Надеюсь только на то, что Маша меня уже забыла. А я вот ее не могу...

В начале мая я водил Алину в рощу, к бетонной плите. Мы долго лежали на первой траве и вслушивались в шум воды. Алина эльфов так и не услышала. Действительно, какие на хрен эльфы?

Аннотации научных статей

Дмитрий Десятерик. Ситуация: Riot

Автор анализирует деятельность группы Pussy Riot в контексте истории искусства действия, находит в ней отголоски ситуационизма, акционизма, панк-культуры и прочих течений в искусстве XX века. Исследуя подтекст акций Pussy Riot, автор отмечает актуальность подобного искусства в современной (в том числе политической) ситуации.

Pussy Riot, ситуационизм, акционизм, искусство XX века, политика, культура

Ксения Рождественская. Твой сын не такой, как был вчера

Рецензия на новую картину Ким Ки Дока «Пьета». На материале фильма критик анализирует уникальную художественную реальность и особый авторский язык режиссера, отмечает актуальность его новой работы, изобилующей отсылками к античной трагедии.

«Пьета», Ким Ки Док, художественная реальность, актуальность, античная трагедия

Антон Долин. Детектор веры

Рецензия на картину Пола Томаса Андерсона «Мастер». Критик исследует эстетические, смысловые и философские аспекты картины, анализирует ее персонажи и сюжетную конструкцию, а также особенности работы режиссера с материалом. Сопоставляя новую картину с другими работами Андерсона, критик отмечает, что «Мастер» — фильм о неизбежности, неотвратимости и трагизме свободы, на которую обречен современный человек.

«Мастер», Пол Томас Андерсон, философия, неизбежность, современный человек

Стас Тыркин. Светлое прошлое

Рецензия на фильм Оливье Ассаяса «После мая»/»Что-то в воздухе», посвященный периоду после революционных событий мая 1968 года. Критик анализирует новую, во многом автобиографичную работу режиссера, исследует ее с исторической, формальной и эстетической точек зрения, отмечая особенности режиссерского подхода к избранной теме и выделяя уникальные присущие фильму черты постдокументального реализма.

«Что-то в воздухе», Оливье Ассаяс, май 1968-го, автобиография, постдокументальный реализм, история

Мария Кувшинова. Guilty pleasure

Рецензия на фильм Брайана Де Пальмы «Страсть». Рассматривая картину в контексте творчества режиссера, критик выделяет особенности ее эстетики, сюжетной конструкции и особой стилистики и атмосферы 1980-х годов, в целом характерной для всех работ Де Пальмы.

«Страсть», Брайан Де Пальма, эстетика 1980-х, атмосфера, guilty pleasure

Тамара Дондурей. Пляжный нуар

Рецензия на картину Хармони Корина «Отвязные каникулы». Критик анализирует новую работу режиссера — эффектную, полную насилия поп-балладу, — отмечая особенности ее ритмической, стилистической и сюжетной структуры, исследуя персонажи картины и уникальное иллюзорное пространство, конструируемое режиссером.

«Отвязные каникулы», Хармони Корин, ритм, поп-баллада, иллюзия, насилие

Ольга Шакина. Теплокровный

Рецензия на новый фильм Кирилла Серебренникова «Измена». Критик анализирует смысловые, формальные и эстетические аспекты картины, в которой проблема раздвоения авторской личности на альтер эго и наблюдателя становится особенно очевидной. Автор отмечает особенности новой работы режиссера, слов-

но зависающего между попыткой темпераментного авторского высказывания и рационального социоантропологического опыта.

«Измена», Кирилл Серебренников, раздвоение личности, автор, социоантропологический опыт

Ксения Рождественская. Ничего о моей матери

Рецензия на фильм Сары Полли «Истории, которые мы рассказываем». Критик исследует причудливое пространство картины, находящейся в пространстве между игровым и неигровым кино, между семейной хроникой, реконструкцией и чистой выдумкой. Автор также анализирует мотив реконструкции в документальном кино, а также отмечает многочисленные эстетические и структурные особенности фильма.

«Истории, которые мы рассказываем», Сара Полли, хроника, неигровое кино, реконструкция

Вадим Рутковский. Там, за горизонтом

Автор анализирует программу «Горизонты» 69-го Венецианского кинофестиваля, прослеживая актуальные в этом году тенденции, стилистические и формальные особенности представленных фильмов, большинство из которых можно жанрово условно разделить на «портреты» и «пейзажи», а также отмечает уникальные черты используемого режиссерами киноязыка.

Венецианский кинофестиваль, «Горизонты», актуальные тенденции, портрет, пейзаж

Зара Абдуллаева. Вместе

Рецензия на картину Алексея Балабанова «Я тоже хочу». Критик исследует пространство «фантастического реализма» новой картины режиссера, ее персонажи и их взаимоотношения друг с другом и реальностью, раскрывает многослойность и полифоничность этой «сказки о счастливом конце», анализирует ее особую эстетику, философию и сюжетную структуру.

«Я тоже хочу», Алексей Балабанов, многослойность, сказка, фантастический реализм

Нина Цыркун. Талантливый мастер Хоффман

Портрет американского актера Филипа Сеймура Хоффмана. Анализируя творческий путь и богатую фильмографию актера, автор раскрывает особенности актерской манеры Хоффмана, его уникальную органику, исследует воплощаемых им героев — всегда трагичных и одновременно комичных, с неординарным характером.

Филип Сеймур Хоффман, актерская манера, органика, трагизм

Зара Абдуллаева. Ад. Любовь

Рецензия на фильм Ульриха Зайдля «Рай: Вера». Автор тщательно исследует уникальное пространство, конструируемое режиссером на грани документального и игрового кино, его сверхаскетичную поэтику, отмечая жесткость, глубину и трагизм новой картины. Критик также анализирует персонажи картины и ее сложную, многослойную смысловую конструкцию.

«Рай: Вера», Ульрих Зайдль, документальное кино, игровое кино, аскетичность, трагизм

Марта Рослер. От джентрификации к оккупации

Автор исследует феномен революции в социологическом, историческом, искусствоведческом и философском контекстах, прослеживая путь его эволюции и отмечая присущую ему неоднородность и противоречивость. Опираясь на труды различных философов, автор анализирует роль революции (в том числе в художественной сфере) в обществе, различное понимание ее сущности разными социальными слоями общества, а также ее возможные исторические и культурологические последствия.

Революция, джентрификация, оккупация, философия, креативный класс

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Andrei Erofeyev
It's not a war
Punk-service as an actual cultural practice.

Dmitry Desyaterik
Situation: Riot
The author analyzes creation of Pussy Riot group in the context of art of action history, finds components of actionism, situationism, punk-culture and other trends in art of the 20th century. Investigating subtext of Pussy Riot's actions, the author marks actuality of such art in contemporary artistic as well as political situation.
Pussy Riot, situationism, actionism, art of the 20th century, politics, culture

Xenia Rozhdestvenskaya
Your son isn't like he used to be
Review of Ki-duk Kim's PIETA (South Korea). Basing on the picture's stuff the critic analyzes unique artistic reality and a peculiar director's language, marks actuality of his new work abound in allusions to antique tragedy.
PIETA, Ki-duk Kim, artistic reality, actuality, antique tragedy

Anton Dolin
Faith detector
Review of Paul Thomas Anderson's THE MASTER (USA). The critic analyzes aesthetical, semantic and philosophical aspects of the picture, marks peculiarity of its characters and composition as well as details of working with the material. Juxtaposing the new film with other works by the filmmaker, the critic remarks, that THE MASTER is a film about inevitability and tragic nature of freedom to which a contemporary personality is doomed.
THE MASTER, Paul Thomas Anderson, philosophy, inevitability, a contemporary personality

Stas Tyrkin
Better past
Review of Olivier Assayas' APRÈS MAI/SOMETHING IN THE AIR (France), devoted to the period after May 1968. The critic analyzes the new, mostly autobiographical work of the director, investigates it from historical, formal and aesthetical points of view, marking peculiarities of the director's approach to the theme and singling out unique features of postdoc realism.
APRÈS MAI/SOMETHING IN THE AIR, Olivier Assayas, May 1968, autobiography, post-doc realism, history

Maria Kuvshinova
Guilty pleasure
Review of Brian De Palma's PASSION (Germany — France). Considering the picture in context of the director's creation, the critic singles out peculiarities of its aesthetics, composition and special construction as well as special stylistics and atmosphere of the 80s, characteristic of all the works by De Palma.
PASSION, Brian De Palma, aesthetics of 80s, atmosphere, guilty pleasure

Tamara Dondurei
Beach noir
Review of Harmony Korine's SPRING BREAKERS (USA). The critic analyzes a new work by the director, a pop-ballad full of violence, marking peculiarities of its rhythmical, stylistic and plot structure, investigating characters and unique illusionist space, constructed by the filmmaker.
SPRING BREAKERS, Harmony Korine, rhythm, pop-ballad, illusion, violence

Olga Shakina
Hot-blooded
Review of Kirill Serebrennikov's BETRAYAL (Russia). The critic analyzes semantic, formal and aesthetical aspects of the picture, where the problem of the author's split personality into alter ego and observer becomes especially evident. The author marks peculiarities of the new work by the filmmaker, as if suspended between an attempt at temperamental expression and rational socio-anthropological experience.
BETRAYAL, Kirill Serebrennikov, split personality, author, socio-anthropological experience

Xenia Rozhdestvenskaya
Nothing about my mother
Review of Sarah Polley's STORIES WE TELL (Canada). The critic investigates whimsical space of the picture, situated between feature and non-feature cinema, between family saga, reconstruction and pure fiction. The

author also investigates motive of reconstruction in documentaries and marks multiple aesthetical and structural peculiarities of the film.
STORIES WE TELL, Sarah Polley, chronicle, non-feature films, reconstruction

Andrei Plakhov
Like in a mirror
Review of Lyubov Arkus' ANTON'S RIGHT HERE (Russia).

Vadim Rutkovsky
Over the horizon
Venice-2012. The author analyzes the program Horizons of the 69th Venice International film festival, tracing down actual trends, stylistic and formal features of the films, the most part of which can be divided into «portraits» and «landscapes» as far as genre is concerned, and also marks unique features of the directors' language.
Venice International film festival, Horizons, actual trends, portrait, landscape

Zara Abdullayeva
Together
Review of Alexei Balabanov's ME TOO (Russia). The critic investigates the space of «fantastic realism» of the director's new film, its characters and their interrelations and relation towards reality, discloses multiple layers of this polyphonic «tale about happy end», analyzes its peculiar aesthetics, philosophy and composition.
ME TOO, Alexei Balabanov, multiple layers, tale, fantastic realism

Nina Tsyrkun
Talented Master Hoffman
Portrayal of the American actor Philip Seymour Hoffman. When analyzing creation and filmography of the actor, the author discloses peculiarities of his method, his unique naturalness, as well as treats his personages — always both funny and tragic, boasting of extraordinary features.
Philip Seymour Hoffman, actor's method, naturalness, tragic

Zara Abdullayeva
Hell. Love
Review of Ulrich Seidl's PARADIES: GLAUBE (Austria — Germany — France). The author in detail investigates unique space constructed by the filmmaker on the border of documentary and feature cinema, his extremely ascetic poetics, marking cruelty, depth and tragic overtone of the new work. The critic also analyzes the picture's characters and its complex semantic construction.
PARADIES: GLAUBE, Ulrich Seidl, documentaries, feature films, asceticism, tragic

Seidl. The method

Ulrich Seidl:
«Scandal is a useful thing»

Elfriede Jelinek
Stimulated

Maria Hofstatter:
«Working with Seidle is always a trip»
PARADIES: GLAUBE. Director Ulrich Seidl.

Martha Rosler
From gentrification towards occupation
Revolution in art form. The author investigates the phenomenon of Revolution in sociological, historical, artistic and philosophical contexts, tracing down its path of evolution and marking its controversies. Basing on the works of different philosophers, the author analyzes the role of Revolution (also in the artistic sphere) in society, different understandings of its gist by various social strata, as well as its possible historical and cultural consequences.
Revolution, gentrification, occupation, philosophy, creative class

Paul Thomas Anderson:
«I always followed my characters»
Interview with the director.

Olivier Assayas:
«I believe in filming real life»
Interview with the director.

Julia Loktev:
«I'm afraid to be bored by myself»
Conversed and commented by Anjelika Artyukh.

Elena Dolgopyat
Alien life
Three short stories.

Yaroslava Pulinovich
How I became...
A cinematic play.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

18+

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 30.10.12. Подл. к печати 14.11.12
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13961. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

БОЛЬШОЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ КАНАЛ

РОДОМ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ДАРИМ ОТЛИЧНОЕ НАСТРОЕНИЕ

РЕШАЕМ ВАШИ ПРОБЛЕМЫ В ПРЯМОМ ЭФИРЕ

ОПЕРАТИВНО ИНФОРМИРУЕМ

РЕН

ЧЕСТНЫЕ
НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

ТНТ

ХИМЕРЫ

новые серии

с 6 ноября

20:00 понедельник – четверг

16+

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Россохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АНДРЕЕВОЙ, М.ДАВЫДОВОЙ, Р.КОРНЕЕВА, Л.МАЛЮКОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, В.ЧУГУНКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

О самодеятельной кинокритике

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЛИСТОПАД»-2012
«МЕРИДИАНЫ ТИХОГО»—2012
«ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»—2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕН РЕНЕ
СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
ИГОРЬ КОВАЛЕВ
МИХАИЛ КАЛИК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Трансформация кэмпа и рецепция кино
Грайндхаус вчера и сегодня
Капитализм как бессознательное

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

БАКУР БАКУРАДЗЕ
ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Почему не получится общественное телевидение?

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Денис Осокин. АНГЕЛЫ И РЕВОЛЮЦИЯ. НАРКОМАТЫ. СБОРНИК ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ